СОДЕРЖАНИЕ

ЮБИЛЕИ 2017 ГОДА:
К 450-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КЛАУДИО МОНТЕВЕРДИ

8 **Лариса Кириллина.** К истории первого исполнения «Орфея» Монтеверди в России

К 500-ЛЕТИЮ РЕФОРМАЦИИ

52 **Денис Ломтев.** Духовные кантаты Готфрида Генриха Штёльцеля в нотном собрании герцогов Саксен-Гота-Альтенбургских

ИСТОРИЯ МУЗЫКИ В ДОКУМЕНТАХ

92 **Екатерина Власова.** Н. Я. Мясковский в переписке с Б. В. Асафьевым

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

108 **Юлия Москва.** Григорианская семиология как инструмент модальной идентификации ранней и ренессансной полифонии

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА

122 **Марина Карасева.** Новые методические возможности использования современных электронных устройств на занятиях по музыкально-теоретическим предметам

ИЗ РАБОТ МОЛОДЫХ МУЗЫКОВЕДОВ

148 **Кристина Агаронян.** Жертвоприношение Исаака в музыке Бриттена и Стравинского: скрытое соперничество и творческая полемика

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКИ

178 **Светлана Зверева.** Духовная музыка в СССР и в русском зарубежье в двадцатые и тридцатые годы

200 **Екатерина Окунева.** Струнное трио Ефима Голышева в контексте идей раннего сериализма

РЕЦЕНЗИИ

216 **Левон Акопян.** Рецензия на книгу: *Амрахова А.* Современная музыкальная культура в поисках самоопределения. М.: Композитор, 2017. 302 с.

218 Об авторах

224 Указатель публикаций в журнале «Научный вестник Московской консерватории» за 2017 год

226 Article Index (2017, Issues 1–4)

228 Информация для авторов

230 To the Authors

CONTENTS

ANNIVERSARIES OF THE YEAR 2017:
CLAUDIO MONTEVERDI (1567–1643)

8 **Larissa Kirillina.** Notes on the History of the First Russian Performance of Monteverdi's "Orfeo"

REFORMATION 500TH ANNIVERSARY

52 **Denis Lomtev.** Gottfried Heinrich Stölzel's Sacred Cantatas in the Music Collection of the Dukes of Saxe-Gotha-Altenburg

HISTORY OF MUSIC THROUGH DOCUMENTS

92 **Ekaterina Vlasova.** N. Ya. Myaskovsky as He is Portrayed in His Correspondence with B. V. Asafiev

PROBLEMS OF MUSIC THEORY

108 **Julia Moskva.** Gregorian Semiology as a Method of Modal Identification in Early and Renaissance Polyphony

MUSIC PEDAGOGY

122 **Marina Karaseva.** Innovative Methodological Ways of Using Modern Electronic Devices for the Purpose of Ear Training and Music Fundamentals

ARTICLES OF YOUNG MUSICOLOGISTS

148 **Kristina Agaronian.** The Sacrifice of Isaac in the Music of Britten and Stravinsky: Hidden Rivalry and Creative Polemics

FROM THE HISTORY OF RUSSIAN MUSIC

178 **Svetlana Zvereva.** Sacred Music in the USSR and the Russia Abroad in the 1920s and 1930s

200 **Ekaterina Okuneva.** String Trio of Yefim Golyshev in the Context of the Ideas of Early Integral Serialism

REVIEWS

216 **Levon Akopian.** Book review: *Amrakhova A.* Modern Musical Culture in Search of Self-Determination. Moscow: Kompositor, 2017. 302 p

218 Contributors to This Issue

226 Article Index (2017, Issues 1–4)

230 To the Authors

Кириллина Лариса Валентиновна

larissa_kir@mail.ru

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской консерватории им. П. И. Чайковского

125009 Москва
ул. Большая Никитская, д. 13/6

Ведущий научный сотрудник сектора классического искусства Запада Государственного института искусствознания

125009 Москва
Козицкий пер., д. 5

Larissa V. Kirillina

larissa_kir@mail.ru

Doctor of Fine Arts, Full Professor of Subdepartment Western European Music of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6, Bolshaya Nikitskaya St.
125009 Moscow
Russia

Leading Researcher of the Classical Western Art Department of the State Institute of Art Studies

5, Kositskiy Ln.
125009 Moscow
Russia

Аннотация

К истории первого исполнения «Орфея» Монтеверди в России

В статье освещается история первого концертного исполнения в России оперы Монтеверди «Орфей», состоявшегося 5 декабря 1928 года в Ленинградской филармонии. Публикуются архивные документы (в частности, переписка Б. В. Асафьева и Дж. Ф. Малипьеро), приводятся имена и биографии участников концерта, отзывы в ленинградской прессе. Несмотря на очевидные изъяны исполнения, отмеченные критиками, оно стало исторической вехой в освоении отечественными музыкантами творчества Монтеверди и его современников.

Ключевые слова: Монтеверди, «Орфей», Асафьев, Малипьеро, Дранишников, Ленинградская филармония, Кузмин, Преображенская

Abstract

Notes on the History of the First Russian Performance of Monteverdi's "Orfeo"

The story of the first Russian concert performance of the opera *Orfeo* by Monteverdi, on 5 December 1928 at the Leningrad Philharmonic, is based on some archival documents (in particular, the correspondence of Boris Assafiev and Gian Francesco Malipiero), biographies of the performers and reviews in the Leningrad press. Despite the obvious weaknesses of execution noted by contemporary critics, it became a milestone in the reception of the works of Monteverdi and his contemporaries in Russia.

Keywords: Monteverdi, *Orfeo*, Assafiev, Malipiero, Dranishnikov, Leningrad Philarmonic, Kuzmin, Preobrazhenskaya

Лариса Кириллина

К ИСТОРИИ ПЕРВОГО ИСПОЛНЕНИЯ «ОРФЕЯ» МОНТЕВЕРДИ В РОССИИ

Имя Клаудио Монтеверди было хорошо известно просвещенным русским музыкантам XIX и начала XX века. Оно упоминалось во всех издававшихся тогда книгах по истории западноевропейской музыки, как переведенных с иностранных языков, так и написанных отечественными авторами. Однако музыка Монтеверди почти не звучала ни в дореволюционной России, ни после 1917 года. Искусство раннего итальянского барокко требовало особого исполнительского подхода, которого нельзя было ожидать от сколь угодно талантливых музыкантов, воспитанных в других традициях. Поэтому совершенно особое значение имело первое в России концертное исполнение «Орфея» Монтеверди, состоявшееся 5 декабря 1928 года в Ленинградской государственной академической филармонии.

Путь к «Орфею»

В самой Италии возрождение старинного репертуара происходило очень постепенно и далеко не просто. Всякому, кто пытался вернуть в музыкальный обиход шедевры Монтеверди и его современников, приходилось действовать на свой страх и риск. Исполнения раннебарочных опер в первой трети XX века были единичными и всегда экспериментальными.

Страстным энтузиастом изучения и возрождения старинной музыки в Италии был выдающийся композитор Джан Франческо Малипьеро (1882–1973), принадлежавший к знатной венецианской семье и обладавший как музыкальным, так и литературным дарованием.

Малипьеро по собственной инициативе стал редактором полного собрания сочинений Монтеверди в 17 томах, выходившего в свет в 1922–1942 годах. Первый том (Первую книгу мадригалов) Малипьеро напечатал за свой

Ил. 1. Джан Франческо Малипьеро (1917)

Фотопортрет из собрания Научно-музыкальной библиотеки им. С. И. Танеева Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

счет; все последующие тома публиковались под эгидой Universal Edition в Вене. «Орфей» появился в составе этого собрания лишь в 1930 году. Независимо от венского собрания в 1923 году Малипьеро выпустил в свет «Орфея» в лондонском музыкальном издательстве «Честер» (Chester). Титульный лист был стилизован под первое издание «Орфея», однако нотный текст воспроизводился в современной транскрипции, представляя собой клавираусцуг с добавленными в некоторых местах дополнительными партиями солирующих инструментов.

Необходимо напомнить, что существовали два прижизненных аутентичных издания партитуры «Орфея», напечатанные в Венеции в 1609 и 1615 годах. Но спустя три века мало кто из обычных музыкантов, певцов или инструменталистов, мог разобраться, как следует их читать и исполнять. Вопросы возникали на каждом шагу и касались всего: правильного понимания нотного текста, названий инструментов, расшифровок *basso*

L'ORFEO
FAVOLA IN MVSICA
DI CLAVDIO MONTEVERDI
RAPPRESENTATA IN MANTOVA
l'Anno 1607. & novamente data in luce
DA G. FRANCESCO MALIPIERO.
In Londra Appresso J. & W. Chester Ltd.
MCMXXIII.

Ил. 2. Титульный лист «Орфея» в редакции Малипьеро (Лондон, изд-во «Честер»)

Экземпляр из Отдела нотных изданий и звукозаписей РГБ

continuo, правил исполнения речитативов и украшений в вокальных партиях. Огромный разрыв между музыкальной практикой раннего барокко и начала XX века неизбежно вел к адаптациям и вольным переложениям. Онито и были распространены в Европе до появления изданий Малипьеро.

Первой «ласточкой» пробудившегося интереса к оперному творчеству Монтеверди стала изданная в 1881 году в Германии партитура «Орфея» в редакции известного музыковеда Роберта Эйтнера (Eitner, 1823–1905). Эйтнер ориентировался скорее на исследователей старинной музыки — историков и студентов, нежели на потенциальных исполнителей. Вероятно, в конце XIX века никто еще не предполагал, что этот материал может представлять какой-либо практический интерес. Поскольку Эйтнер был первопроходцем, то его издание оказалось не свободным от разного рода ошибок и в дальнейшем вышло из оборота.

В начале 1905 года сильно сокращенную версию «Орфея» опубликовал в Париже с французским текстом Венсан д'Энди, и эта версия прозвучала в концертном исполнении в возглавлявшейся им академии Schola Cantorum 25 февраля 1904 года. Дата премьеры фигурирует на титульном листе издания клавира, причем приводятся также имена первых исполнителей.

В Италии «Орфей» также был представлен поначалу лишь в концертном варианте. Это произошло 30 ноября 1909 года в Милане, в консерватории имени Джузеппе Верди. Исполнительскую версию оперы осуществил композитор Джакомо Орефиче (1865–1922); соответствующий клавир был издан в том же году в Милане Итальянским обществом друзей музыки. В этой публикации факсимильно воспроизводились некоторые страницы печатной партитуры 1609 года, так что в ряде случаев можно было сравнить подлинник и его современную расшифровку. Орефиче, как и д'Энди, сократил немалую часть оперы, сделав купюры в первом и третьем актах и полностью изъяв пятый. Однако этот вариант оказался все-таки полнее варианта д'Энди. При этом Орефиче внес в партитуру собственные инструментальные интерлюдии и сильно изменил фактуру сопровождения в некоторых сольных номерах. Оркестровка в его версии также была рассчитана на романтический оркестр, что плохо увязывалось со стилем Монтеверди, но было привычным для слуха итальянской публики. С версией Орефиче в 1910 году смогли познакомиться жители Мантуи — города, в котором «Орфей» появился на свет, а затем и других городов Италии. Позднее она звучала и за океаном, в США и в Латинской Америке.

Как ни странно, первая сценическая постановка «Орфея» была осуществлена не в Италии, а в Германии. 8 июня 1913 года опера Монтеверди в сильно сокращенном варианте и в немецком переводе была поставлена в городском театре Бреслау (ныне Вроцлав, Польша). Автором музыкальной обработки стал Ханс Эрдман-Гуккель, фигурировавший на афише под псевдонимом Отто Эрхардт. Десять лет спустя «Орфей» привлек к себе внимание Карла Орфа, который в 1923 году обнародовал собственную версию клавира — кое в чем близкую принципам Малипьеро, но гораздо более

ориентированную на стиль и театральные принципы самого Орфа. Текст на немецком языке представлял собой весьма свободный перевод, выполненный Доротеей Гюнтер. Клавир вышел в свет в издательстве «Сыновья Б. Шотта», а премьера спектакля состоялась 25 марта 1925 года в Мангейме. Орф еще трижды перерабатывал партитуру, в 1929 и в 1939 годах, все дальше отходя от оригинала. Премьера окончательной версии состоялась в Дрездене 4 октября 1940 года под управлением Карла Бема вместе с кантатой Орфа «Carmina Burana» [24, *91*][1].

Желание обратиться к ранним итальянским музыкальным драмам возникло в начале 1900-х годов и в России. Во многом оно было связано с художественными устремлениями предыдущей эпохи — Серебряного века. Несмотря на расхождения во взглядах и стилях, творцы этой культуры декларировали возвращение к «вечным» сюжетам, расцвет самых разных направлений в театре, литературе, изобразительном искусстве, постоянный поиск новых форм, которые нередко апеллировали к старине или даже к архаике. Просуществовавший в Петербурге всего два сезона (1907–1908 и 1911–1912) Старинный театр, созданный Н. Н. Евреиновым и Н. В. Остен-Дризеном при активном участии художников из объединения «Мир искусства» и содействии ряда поэтов (в том числе А. А. Блока), ставил своей целью познакомить столичную публику с самыми выдающимися явлениями средневекового, ренессансного и раннебарочного западноевропейского театра — мираклями XII–XIII веков, малоизвестными пьесами Сервантеса, Лопе де Веги, Тирсо де Молины и т. д. Евреинов сам был музыкантом — он учился в консерватории у Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Глазунова. Музыкальное оформление не претендовало на полную историческую достоверность, но создатели спектаклей пытались максимально к ней приблизиться. Свидетель этой работы, музыкальный и театральный критик Эдуард Александрович Старк (1874–1942), писал:

> Высшее руководительство в этом вопросе принадлежало композитору А. К. Глазунову и профессору С.-Петербургской Консерватории А. А. Сакетти[2], а самое сочинение музыки выпало на долю молодого московского композитора И. А. Сац. Задача была чрезвычайно трудная. К литургической драме «Три волхва» музыка сохранилась. К «Лицедейству о Робене и Марион» также. Но этого было мало. Н. Н. Евреинову удалось найти в Императорской Публичной библиотеке немецкую книжку, специально трактующую об инструментовке музыки к «Робену», а И. А. Сац в свою очередь нашел в Москве другие материалы, и таким образом ему удалось восстановить гармонизацию и переложить музыку на инструменты того времени: роты, псалтири, гамбы, органиструмы и специальные ударные. Много труда потребовалось также для того, чтобы отыскать в старых

[1] В 1972 году звукозаписывающая фирма Arts Archives выпустила в свет диск с записью последней редации «Орфея», авторизованной Орфом; партию главного героя исполнил бас-баритон Герман Прей.

[2] Подразумевается Ливерий Антонович Саккетти (1852–1916), инициалы которого на титульных листах некоторых изданий значились как «А. А.» (см., в частности: [17]).

> песнопениях XII-го века хор, который должны были петь ангелы в «Действе о Теофиле», а особенно мотив мрачного пения флагеллантов в «Трех волхвах». И. А. Сац справился со своей задачей блестяще, дав чрезвычайно характерную музыку, строго отвечавшую внутреннему содержанию тех моментов игры, которые обрисовывались на музыкальном фоне ([19, *14*]; *орфография источника сохранена*).

Попутно в России развивалось творческое освоение и воскрешение древнегреческого театра, поэтика которого сильно расходилась с популярными тогда театральными направлениями — как с поэтическим символизмом «декадентского» толка, так и с психологическим реализмом К. С. Станиславского и актеров его школы. Рубеж XIX–XX веков и 1910-е годы стали кульминацией в развитии «русской античности»: появились блестящие филологические, исторические и археологические исследования, множество художественных произведений на мифологические темы, эксперименты с античными образами, жанрами и темами в современном искусстве, театральные постановки греческих трагедий. В частности, в Петербурге ставились «Ипполит» Еврипида (1902, режиссер Ю. Э. Озаровский), «Эдип в Колоне» Софокла (1904, тот же режиссер), «Антигона» Софокла (1906, режиссер А. А. Санин), а после революции — «Эдип-царь» Софокла (1918, режиссура Ю. М. Юрьева). Обновленный «Эдип-царь» в режиссуре К. П. Хохлова был показан в 1925 году на сцене Большого драматического театра (подробнее см. в диссертации Ж. В. Якимовой: [22, *38–162*]).

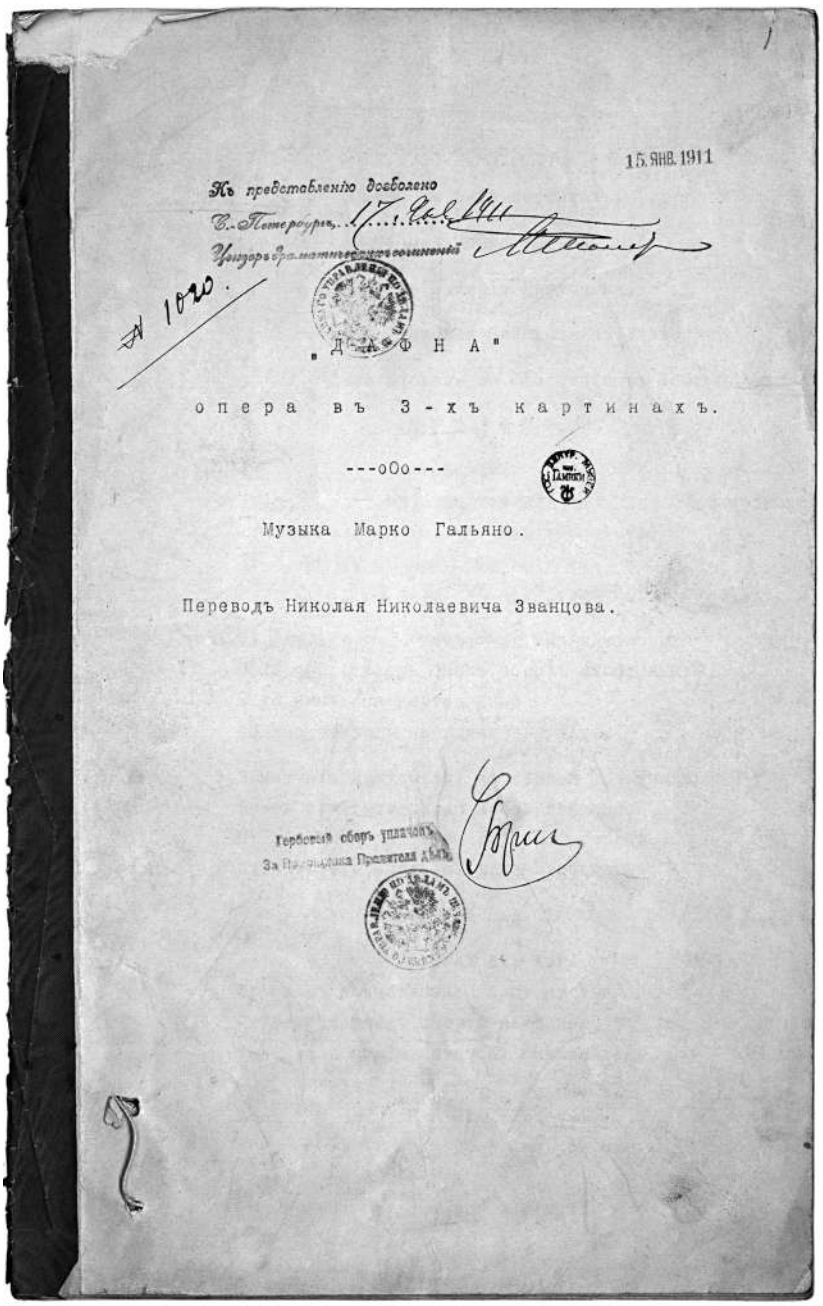
Оперный театр, отличавшийся гораздо большим консерватизмом, также не остался в стороне от этих тенденций обновления репертуара и стилистики постановок за счет обращения к наследию прошлого. В 1910 году на сцене Мариинского театра в Петербурге был поставлен выдающийся по своим художественным качествам спектакль по опере Кристофа Виллибальда Глюка «Орфей» в режиссуре В. Э. Мейерхольда, в декорациях А. Я. Головина, с хореографией М. М. Фокина и с Л. В. Собиновым в главной роли. Спектакль давался нечасто и прошел до 1913 года всего девять раз, однако остался в памяти всех, кто его видел, незабываемым воспоминанием (см.: [*21*]). Попытка возобновления этой постановки после революции в прежней режиссуре и декорациях, но с другим вокальным составом (партия Орфея, как и в редакции Берлиоза, была передана меццо-сопрано) оказалась во многих отношениях небезупречной (сошлемся на впечатления М. А. Кузмина: [10, *312–314*]). Впрочем, «Орфей» Глюка принадлежал к хорошо известной классике и не требовал от музыкантов начала XX века освоения непривычного им стиля и привлечения раритетных инструментов. Неизбежное же продвижение вглубь веков, к истокам орфического сюжета в оперном искусстве поставило перед энтузиастами старинной музыки гораздо более трудные проблемы.

Интересно, что еще в 1911 году, на волне увлечения раритетами на античные темы, у двух известных певцов, супругов Званцевых, возникла идея исполнить самые ранние музыкальные драмы: «Эвридику» Якопо

Пери (1600) и «Дафну» Марко Гальяно (1608) — обе на тексты Оттавио Ринуччини. Баритон Николай Николаевич Званцев (настоящая фамилия Званцов; 1870–1925) работал тогда режиссером Мариинского театра в Петербурге и занимался в том числе переводами оперных либретто. Его жена, меццо-сопрано Вера Николаевна Петрова-Званцева (1875 или 1876–1944), выступала в различных театрах, а затем стала известным преподавателем вокального искусства. В фондах ВМОМК им. М. И. Глинки сохранились выполненные Н. Н. Званцевым переводы на русский язык «Дафны» и «Эвридики». Если «Эвридика» осталась в рукописи, то «Дафна» была распечатана на пишущей машинке и после уплаты гербового сбора представлена в цензурный комитет. На титульном листе сверху значится резолюция: «К представлению дозволено. Санкт-Петербург, 11 января 1911 года, цензор драматических сочинений [нрзб]».

Судя по этой формулировке, предполагалось сделать достоянием публики по меньшей мере «Дафну». Однако у нас нет сведений о том, что такое исполнение состоялось. Тем не менее, трудясь над эквиритмическим переводом, Званцев должен был чутко вслушиваться в музыку, созданную триста с лишним лет тому назад — попытка, достойная внимания и уважения.

Катастрофические события в истории России, произошедшие между 1914 годом и началом 1920-х годов, резко прервали естественное течение всех художественных процессов, начавшихся в первые полтора десятилетия века, но не до конца уничтожили сами эти процессы — по крайней мере, два из них, существенно важные для музыкальной культуры. Это курс на развитие новой музыки и включение России (а затем и Советского Союза) в общеевропейский контекст модернистических, в широком смысле, тенденций — и в чем-то противоположный, однако на самом деле тесно связанный с первым процесс освоения все более отдаленных во времени пластов старинной музыки. Как в Западной Европе, так и в послереволюционной России было немало музыкантов, деятельность которых охватывала оба направления. К «модернистам» (нередко в негативном контексте) современники относили, в частности, столь различных по стилю и духу композиторов, как Игорь Стравинский, Сергей Прокофьев, Альфредо Казелла, Пауль Хиндемит. Все они в 1910–1920-х годах сочиняли произведения, крайне непривычные для публики и удостаивавшиеся иронических или нелестных отзывов в прессе. Одновременно все они хорошо знали музыкальные стили XVII–XVIII веков, использовали старинные формы и жанры в своем творчестве, а некоторые сами играли на инструментах с весьма почтенной историей (Казелла в юности выступал как клавесинист, Хиндемит играл на виоль д'амур, а Прокофьев учился в органном классе Петербургской консерватории). Так что не случайно «Орфеем» Монтеверди заинтересовались прежде всего композиторы, питавшие к этой музыке отнюдь не чисто теоретический интерес.


15. ЯНВ. 1911

К представлению дозволено

С.-Петербургъ. 17.1.1911

Цензоръ драматическихъ сочиненій

№ 1020.

„Д А Ф Н А"

опера въ 3-хъ картинахъ.

---oOo---

Музыка Марко Гальяно.

Переводъ Николая Николаевича Званцова.

Гербовый сборъ уплаченъ

За Председателя Дирекціи

Ил. 3. Титульный лист либретто «Дафны» в переводе Н. Н. Званцева (январь 1911)

ВМОМК им. М. И. Глинки. Ф. 14, №66, л. 1

Малипьеро и Асафьев

Два первых героя нашего очерка — Джан Франческо Малипьеро и Борис Владимирович Асафьев — были людьми энциклопедической эрудиции и разносторонних дарований. В 1920-е годы Малипьеро не только редактировал тома собрания сочинений Монтеверди, но и сам создал оперный триптих «Орфеиды» (L'Orfeide). Части триптиха были объединены символической фигурой Орфея, который, защищая истинное искусство, ведет войну с условными масками комедии dell'arte (в первой части) и с кукольным балаганом (в третьей части). Триптих, законченный в 1922 году, был поставлен в Дюссельдорфе в 1925 году. В Италии своеобразный музыкально-поэтический театр Малипьеро долгое время не находил понимания, в том числе в его родном городе, Венеции. Лишь вторая часть «Орфеид», «Семь песен», была исполнена в 1926 году в Турине и в 1929 году в Риме; целиком триптих прозвучал только в 1936 году во Флоренции. К форме оперного триптиха Малипьеро постоянно обращался на протяжение всей своей долгой творческой жизни, но сюжет, связанный с Орфеем, мог возникнуть у него не без влияния усердных занятий оперой Монтеверди.

Асафьев ярче всего проявил себя как композитор в 1930-е годы, и его музыка тех лет была далека от авангардных тенденций (наибольшую славу принесли ему, как мы знаем, балеты «Пламя Парижа» и «Бахчисарайский фонтан»). Но с 1921 года он был активным участником Ассоциации современной музыки (АСМ) и ратовал за решительное обновление оперного и концертного репертуара путем исполнения самых ярких произведений новейшей зарубежной музыки и приглашения для гастролей в СССР выдающихся музыкантов. Перу Асафьева принадлежало множество аннотаций к программам концертов Ленинградской филармонии и АСМ, в которых звучала музыка современных зарубежных композиторов: Берга, Хиндемита, Риети, Казеллы и других. По сути, музыковед выступал здесь как просветитель и пропагандист новейших авторов и их произведений. Одновременно Асафьев преподавал историю и теорию музыки в Петербургской (позднее Ленинградской) консерватории, вел исследовательскую работу в Институте истории искусств, заведовал библиотекой Оперного (ныне Мариинского) театра и штудировал огромное количество памятников старинной музыки, хранившихся в различных библиотеках и архивах Петербурга.

В начале 1928 года у группы ленинградских музыкантов возникла идея исполнить «Орфея» Монтеверди, хотя бы в концертном варианте. По мнению П. В. Дмитриева, инициатором этого начинания мог быть дирижер Николай Андреевич Малько (1883–1961), который действительно способствовал значительному расширению круга авторов и произведений, звучавших в 1920-е годы в Ленинградской филармонии [6, *164*]. Однако премьерой «Орфея» дирижировал не Малько, а Владимир Александрович Дранишников (1893–1939), который с 1925 года занимал пост главного

Ил. 4. В. А. Дранишников

Фотография из книги «Театр оперы и балета имени С. М. Кирова» (Л.: Музыка, 1976. С. 30)

дирижера ГАТОБ — Мариинского театра[3]. Дранишников, как и Асафьев, имел композиторское образование; он учился в Петербурге у А. К. Лядова и М. О. Штейнберга, то есть принадлежал к школе Римского-Корсакова.

Похоже, однако, что идея сыграть «Орфея» впервые возникла все-таки у Асафьева. Это явствует из его частично сохранившейся переписки с Малипьеро за 1928 год, которую автору настоящей статьи удалось выявить в архивах Москвы (ВМОМК им. М. И. Глинки и РГАЛИ) и Венеции (Фонд Джорджо Чини, Архив Малипьеро).

Письма эти никогда не публиковались и не привлекали внимания исследователей. Судя по датам и кругу упоминаемых в них вопросов, должны были существовать и другие документы подобного рода — в частности, некая переписка Дранишникова с венским издательством Universal Edition, а также письма Асафьева или кого-то из его коллег в издательство «Честер».

Поводом к началу контактов с Малипьеро послужила уже упомянутая труднодоступность нотного материала «Орфея». Ни один из опубликованных в начале XX века клавиров оперы не был пригоден для исполнительских целей. Только клавир Малипьеро отличался полнотой и корректностью передачи нотного текста. Общаясь в 1920-е годы по линии АСМ с зарубежными коллегами и читая пока еще доступную в СССР иностранную прессу, Асафьев очевидно знал о работе Малипьеро над собранием сочинений Монтеверди, хотя лично с ним знаком не был.

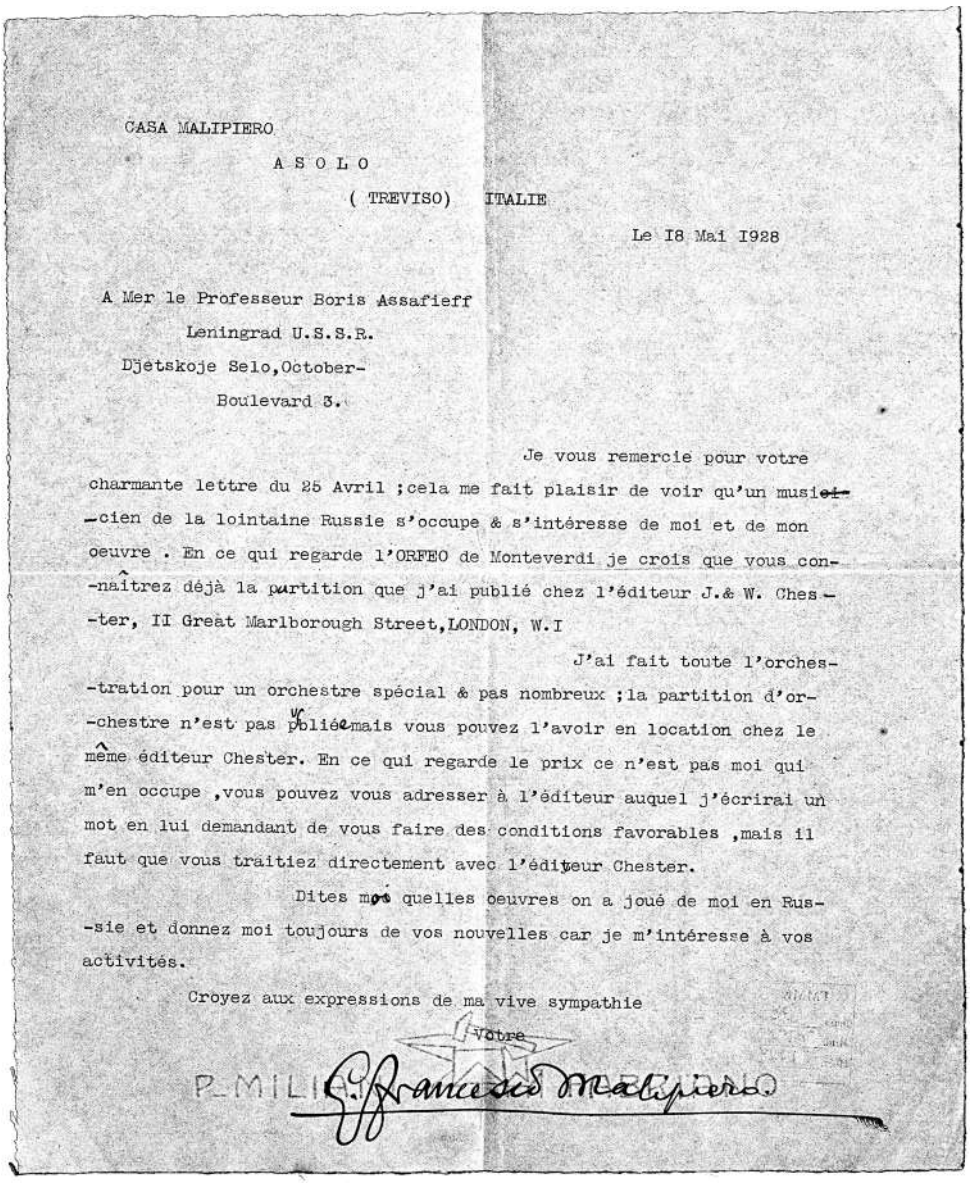
В Фонде Малипьеро, входящем в Фонд Джорджо Чини (Fondazione Giorgio Cini) в Венеции хранятся два письма Асафьева к Малипьеро. Их копии были любезно предоставлены нам сотрудником фонда, господином Франциско Рокка (Francisco Rocca)[4]. Вся переписка Асафьева и Малипьеро велась на французском языке, которым владели оба музыканта, причем Малипьеро намного свободнее, чем Асафьев (в текстах последнего немало помарок и исправлений).

Самое раннее из обнаруженных на сегодняшний день писем Малипьеро к Асафьеву датировано 18 мая 1928 года; оно хранится в Москве, в Музее имени М. И. Глинки (ВМОМК). В его тексте упомянуто предыдущее (вероятно, первое в этой цепочке) письмо Асафьева от 23 апреля, которое пока не найдено.

Письмо Малипьеро было напечатано на машинке; подпись сделана собственноручно. Поскольку текст читается ясно и не требует расшифровки, ограничимся переводом на русский язык.

[3] Театр и город, в котором он находился, в течение XX века неоднократно меняли названия. Дабы избежать разнобоя при рассказе о деятельности театра в разные годы и громоздких аббревиатур, мы далее ограничимся краткими наименованиями: до 1917 и начиная с 1992 — Мариинский, в советский период — ГАТОБ.

[4] Эти документы еще не каталогизированы должным образом и пока не имеют инвентарных номеров.



CASA MALIPIERO

A S O L O

(TREVISO) ITALIE

Le I8 Mai I928

A Mer le Professeur Boris Assafieff

Leningrad U.S.S.R.

Djetskoje Selo,October-

Boulevard 3.

Je vous remercie pour votre charmante lettre du 25 Avril ;cela me fait plaisir de voir qu'un musi~~ci~~-cien de la lointaine Russie s'occupe & s'intéresse de moi et de mon oeuvre . En ce qui regarde l'ORFEO de Monteverdi je crois que vous con-naîtrez déjà la partition que j'ai publié chez l'éditeur J.& W. Ches-ter, II Great Marlborough Street,LONDON, W.I

J'ai fait toute l'orches-tration pour un orchestre spécial & pas nombreux ;la partition d'or-chestre n'est pas publiée mais vous pouvez l'avoir en location chez le même éditeur Chester. En ce qui regarde le prix ce n'est pas moi qui m'en occupe ,vous pouvez vous adresser à l'éditeur auquel j'écrirai un mot en lui demandant de vous faire des conditions favorables ,mais il faut que vous traitiez directement avec l'éditeur Chester.

Dites moi quelles oeuvres on a joué de moi en Rus-sie et donnez moi toujours de vos nouvelles car je m'intéresse à vos activités.

Croyez aux expressions de ma vive sympathie

Votre

P. MILI... Francesco Malipiero.

Ил. 5. Письмо Дж. Ф. Малипьеро к Б. В. Асафьеву от 18 мая 1928 года

ВМОМК им. М. И. Глинки. Ф. 171, №610, л.1

Азоло (Тревизо)
Италия

18 мая 1928

Господину профессору Борису Асафьеву
Ленинград, СССР,
Детское село, Октябрьский
бульвар, 3

Благодарю Вас за Ваше любезное письмо от 23 апреля; мне было приятно узнать, что музыкант из далекой России интересуется мною и моими сочинениями. Что касается «Орфея» Монтеверди, то Вам, вероятно, уже известно, что партитура была опубликована мною в издательстве «Дж. У. Честер», II Грейт Мальборо стрит, Лондон, W I.

Я сделал оркестровые редакции для камерного и для более многочисленного оркестра; оркестровая партитура не была напечатана, но Вы можете запросить ее в издательстве «Честер». Относительно цены я не могу дать Вам сведений; Вы можете обратиться к этому издателю, а я напишу несколько слов от себя, дабы он обеспечил Вам благоприятные условия. Однако необходимо, чтобы Вы напрямую связались с издательством Честер.

Сообщите мне, какие из моих произведений исполнялись в России, и постоянно держите меня в курсе новостей, поскольку мне интересно все, чем Вы занимаетесь.

Примите заверения в моей искренней симпатии,
Ваш *Дж. Франческо Малипьеро.*

Первое из сохранившихся писем Асафьева датировано 22 июня 1928 года. Оно было ответом на приведенное выше письмо Малипьеро от 18 мая.

Все эти даты позволяют судить о том, что идея исполнить «Орфея» в Ленинграде возникла уже весной 1928 года.

Prof. B. Assafieff.
Detskoye Selo
p. Leningrad
Oktjabrsky Boulevard d'Octobre.
Maison de Mme Novikoff.
U.S.S.R.
le 22/VI 1928

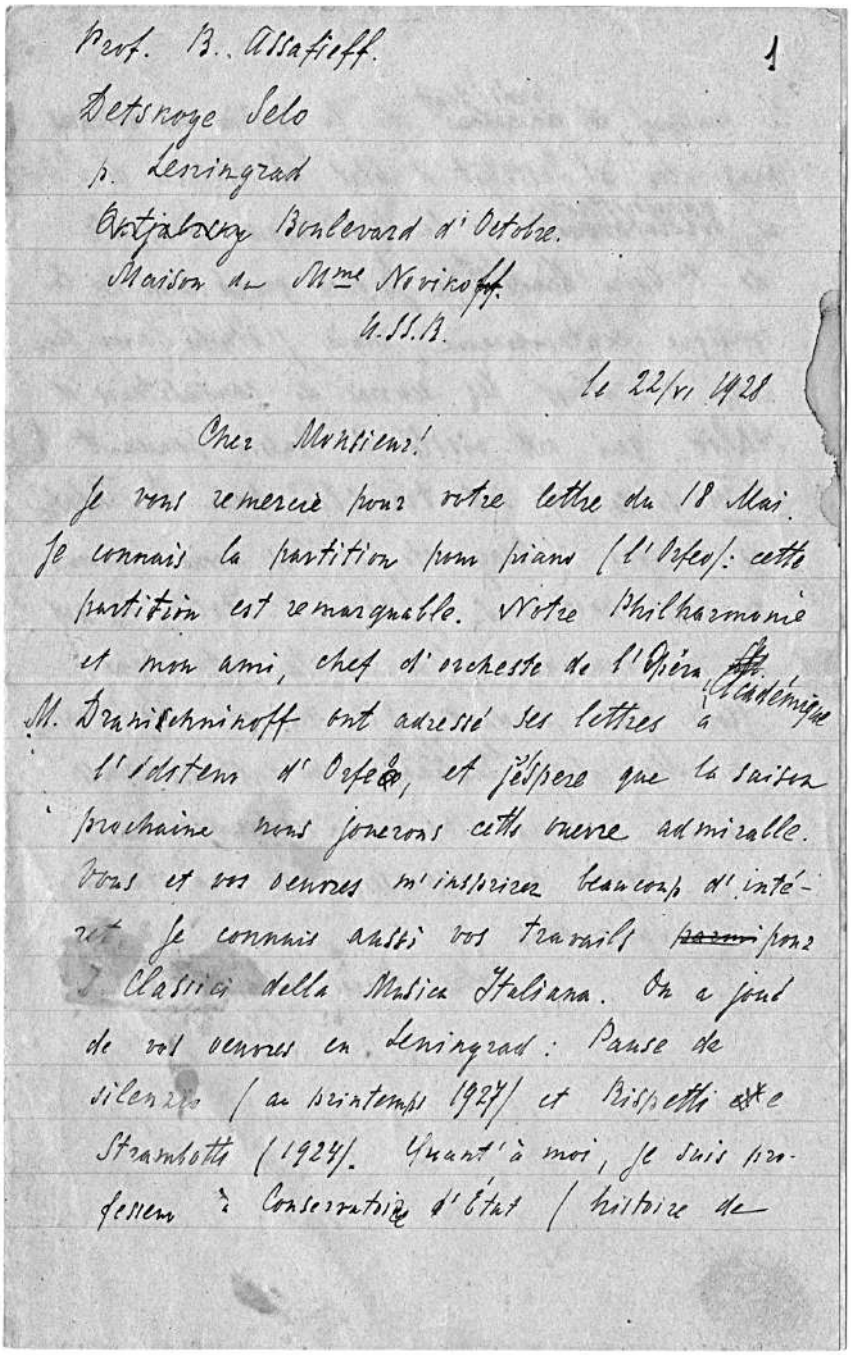
Cher Monsieur!
Je vous remerciè pour votre lettre du 18 Mai.

Je connais la partition pour piano (l'Orfeo): cette partition est remarquable. Notre Philharmonie et mon ami, chef d'orchestre de l'Opéra Académique M. Dranichnikoff ont adressé ses lettres à l'éditeur d'Orfeo, et j'espère que la saison prochaine nous jouerons cette œuvre admirable.

Проф. Б. Асафьев
Детское Село
под Ленинградом
Октябрьский бульвар
Дом г-жи Новиковой.
СССР
22/VI 1928

Милостивый государь!
Благодарю Вас за Ваше письмо от 18 мая.

Я знаком с фортепианным переложением партитуры («Орфея»): эта партитура изумительна[5]. Наша Филармония и мой друг, главный дирижер оркестра Академического оперного театра г-н Дранишников письменно обратились к издателю «Орфея», и я надеюсь, что в предстоящем сезоне мы исполним это восхитительное произведение.



Prof. B. Assafieff. 1

Detskoye Selo

p. Leningrad

~~Ostjabrsky~~ Boulevard d'Octobre.

Maison de Mme Novikoff.

U.S.S.R.

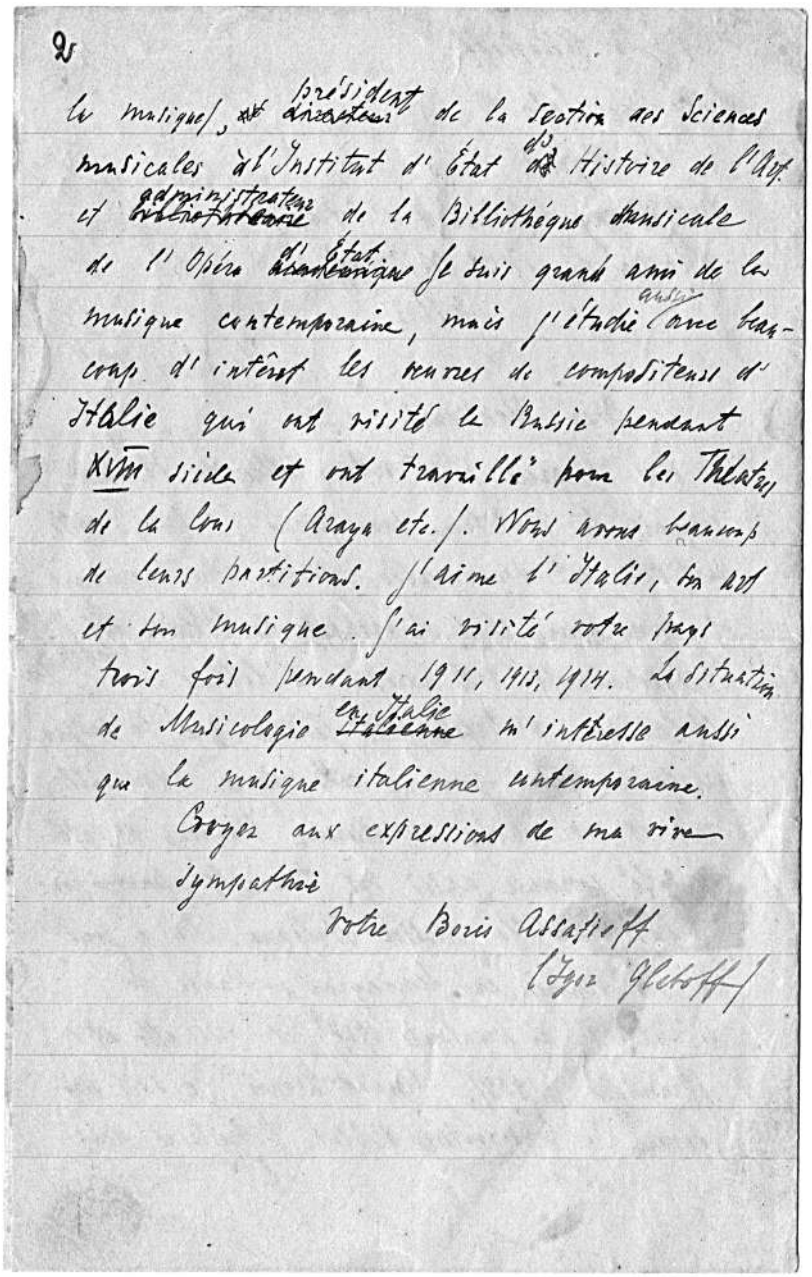
le 22/VI 1928

Cher Monsieur!

Je vous remercie pour votre lettre du 18 Mai. Je connais la partition pour piano (l'Orfeo): cette partition est remarquable. Notre Philharmonie et mon ami, chef d'orcheste de l'Opéra ~~Ac~~ Académique M. Dranischnikoff ont adressé ses lettres à l'éditeur d'Orfeo, et j'espere que la saison prochaine nous jouerons cette oeuvre admirable. Vous et vos oeuvres m'inspirez beaucoup d'intérêt. Je connais aussi vos travails ~~parmi~~ pour I Classici della Musica Italiana. On a joué de vos oeuvres en Leningrad: Pause de silenzio (au printemps 1927) et Rispetti e Strambotti (1924). Quant'à moi, je suis professeur à Conservatoire d'État (histoire de

Ил. 6а, б. Письмо Б. В. Асафьева от 22 июня 1928 года

Венеция, Фонд Джорджо Чини, Архив Малипьеро (без инв. номера)



2

la musique), ~~et~~ ~~directeur~~ président de la section des Sciences musicales à l'Institut d'État ~~de~~ d'Histoire de l'Art et ~~bibliothécaire~~ administrateur de la Bibliothèque musicale de l'Opéra ~~académique~~ d'État. Je suis grand ami de la musique contemporaine, mais j'étudie aussi avec beaucoup d'intérêt les oeuvres de compositeurs d'Italie qui ont visité la Russie pendant XVIII siècle et ont travaillé pour les Théâtres de la Cour (Araya etc.). Nous avons beaucoup de leurs partitions. J'aime l'Italie, son art et son musique. J'ai visité votre pays trois fois pendant 1911, 1913, 1914. La situation de Musicologie ~~italienne~~ en Italie m'intéresse aussi que la musique italienne contemporaine.

Croyez aux expressions de ma vive sympathie

Votre Boris Assafieff

(Igor Gleboff)

Vous et vos œuvres m'inspirez beaucoup d'intérêt, je connais aussi vos travails pour I Classici della Musica Italiana. On a joué de vos œuvres en Leningrad: Pause de silenzio (au [?] printemps 1927) et Rispetti e Strambotti (1924). Quant' à moi, je suis professeur à Conservatoire d'État (histoire de [2] la musique), et ~~directeure~~ président de la Section des Sciences musicales à l'Institut d'État de d'Histoire de l'Art et ~~bibliothecaire~~ administrateur de la Bibliothèque musicale de l'Opéra ~~académique~~ d'État. Je suis grand ami de la musique contemporaine, mais j'étudie aussi avec beaucoup d'intêret les œuvres de compositeurs d'Italie qui ont visité la Russie pendant XVIII siècle et ont travaillé pour les Théâtres de la Cour (Araya etc.). Nous avons beaucoup de leurs partitions. J'aime l'Italie, son art et son musique. J'ai visité votre pays trois fois pendant 1911, 1913, 1914. La situation de Musicologie ~~Italienne~~ en Italie m'intéresse aussi que la musique italienne contemporaine.	Вы и Ваши сочинения вызывают у меня большой интерес, я знаком также с Вашими работами в серии «Классики итальянской музыки». Ваши произведения исполнялись в Ленинграде: «Pause de silenzio» (весной 1927) и «Rispetti e Strambotti» (1924). Что касается меня, я профессор Государственной консерватории (история музыки) и ~~директор~~ президент секции Музыкальных наук в Государственном институте истории искусства, а также ~~библиотекарь~~ заведующий Музыкальной библиотекой Государственного ~~академического~~ оперного театра. Я большой друг современной музыки, но я также с большим интересом изучаю произведения итальянских композиторов, посещавших Россию в течение XVIII века и работавших для Придворных театров (Арайя и др.). У нас много таких партитур. Я люблю Италию, ее искусство и ее музыку. Я посещал вашу страну трижды в течение 1911, 1913, 1914 годов. Ситуация в итальянском музыковедении, как и современная итальянская музыка, очень меня интересуют.
Croyez aux expressions de ma vive Sympathi	Примите уверения в моей искренней симпатии
Votre Boris Assafieff (Igor Gleboff)	Ваш Борис Асафьев (Игорь Глебов)

Очевидно, Малипьеро вскоре ответил на это письмо. Поскольку, как можно заключить из дат других фрагментов переписки, почта из Ленинграда в Италию шла примерно десять дней, то ответ Малипьеро Асафьев должен был получить в первой декаде июля 1928 года. В этом ответе содержались некие важные советы, касавшиеся, вероятно, как вопросов приобретения нотного материала, так и сугубо исполнительских проблем. Малипьеро, как нетрудно понять из переписки, не имел возможности просто послать Асафьеву партитуру «Орфея» в своей редакции, потому что права на нее в тот момент принадлежали издательству «Честер». Но Малипьеро, отличавшийся поистине рыцарским благородством и бескорыстием, всегда

[5] Речь здесь вряд ли могла идти о клавире, изданном Малипьеро в 1923 году. Вероятнее предположить знакомство Асафьева с другими редакциями, опубликованными ранее — д'Энди или Орефиче.

был рад помочь коллегам и активно включился в процесс подготовки русской премьеры «Орфея».

Следующее письмо Асафьева к Малипьеро, также хранящееся в Фонде Джорджо Чини в Венеции, показывает, насколько «темной» материей являлось в то время для музыкантов, воспитанных в классико-романтической традиции, исполнение произведений эпохи раннего барокко. Некоторые вопросы Асафьева, касающиеся голосовой диспозиции, ныне выглядят почти наивными, но необходимо учитывать, что в России (да и во всей Европе) тогда вообще не существовало традиции постановок столь старинных опер, а исторически информированное исполнительство делало лишь первые шаги.

Detskoye Selo
le 19 Juillet 1928

Cher Monsieur!

Je suis obligé de vous adresser encore une prière à propos de l'Orphée de Monteverdi. Vos conseils me seraient bien précieux, car je ne suis pas très sûr de la distribution des rôles. Quel est l'interprète d'Orphée? Il me semble que cela doit être une voix de femme, un mezzo-soprano vu contralto, n'est-ce pas? Si Orphée devait être un baritono, il faudrait supposer qu'un chanteur actuel surmonterait les difficultés des ornements dans la scène de l'enfer. Je prendre qu'une voix de femme étant plus souple le ferait bien mieux. Mais si Orphée est interprété par un mezzo, Apollon doit être aussi chanté par une femme, étant donné leur duo en cinquième acte. Ensuite je pense que Musica et Messagiera sont des sopranos, Euridyce et la Nymphe aussi, mais des sopranos plus légers, Speranza et Proserpina — des voix de contralto, n'est il pas vrai? Le reste est clair. Si cela ne vous ennuie pas, ayez, je vous prie, la grande bonté de me conseiller sur ce point là.

Детское Село
19 июля 1928

Милостивый государь!

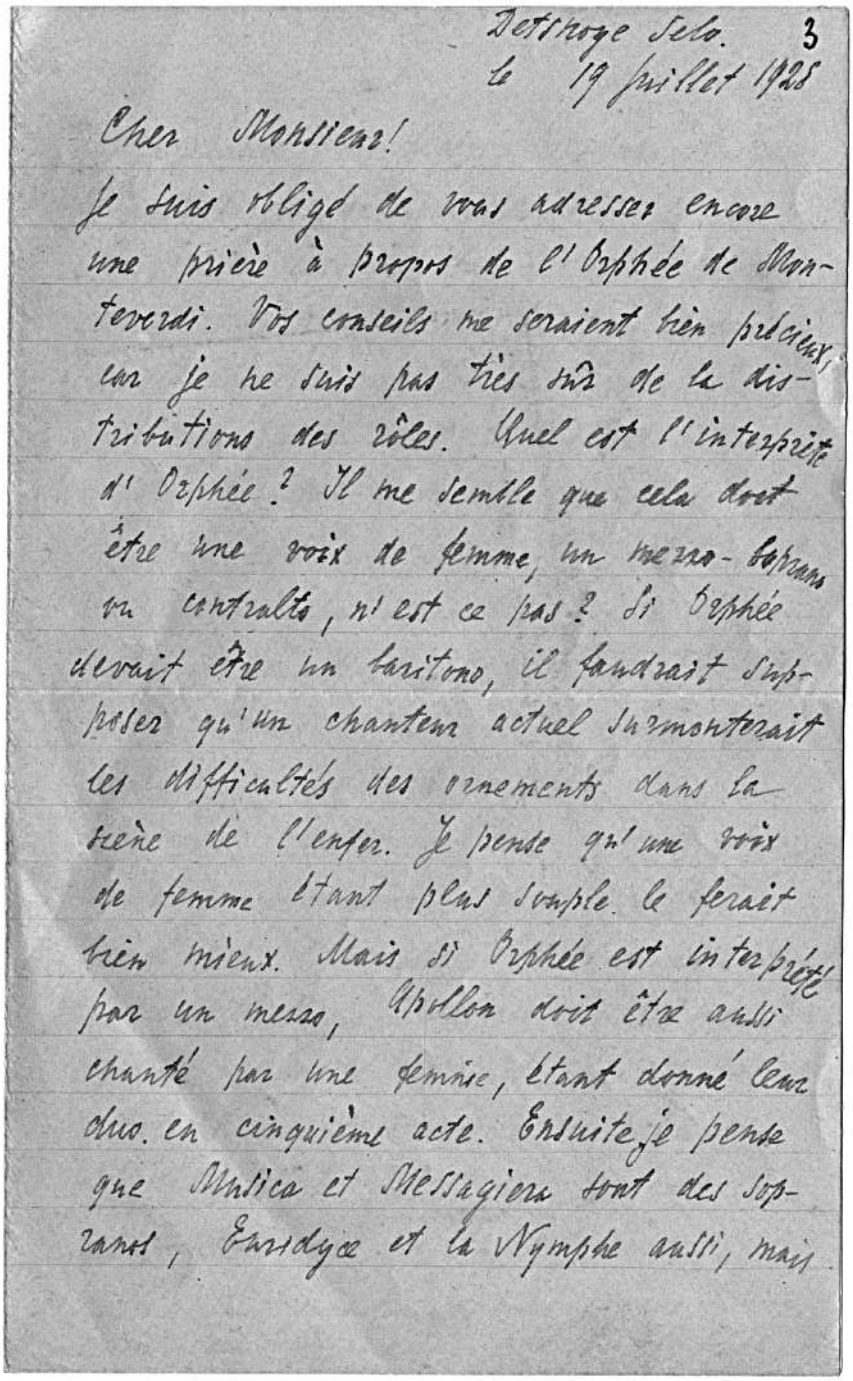
Вынужден еще раз обратиться к Вам с просьбой относительно «Орфея» Монтеверди. Ваши советы были бы очень ценными для меня, поскольку я не очень уверен в правильности распределения ролей. Кем должен быть исполнитель партии Орфея? Мне кажется, что это должен быть женский голос, меццо-сопрано или контральто, не так ли? Если Орфей будет баритоном, то следует предположить, что нынешний исполнитель столкнется с трудными украшениями в сцене в преисподней. Мне кажется, что женский голос, будучи более гибким, справится с этим гораздо лучше. Но если Орфей будет исполняться меццо, то и Аполлона также следует поручить певице, учитывая их дуэт в пятом акте. Далее, я думаю, что Музыка и Вестница — обе сопрано, Эвридика и Нимфа — тоже, но сопрано более легкие, Надежда и Прозерпина — два контральто, ведь это верно? Остальное понятно. Если Вас не утомит моя просьба, то Вы окажете мне большую любезность, дав совет по этому вопросу.

À mon grand regret, la Philharmonie de Leningrad n'a pas encore reçu de réponse del' édition Chester à propos de la partition et les parties. Cela serai bien triste, si mon projet d'exécution en concert de l'Orphée de Monteverdi chez nous ne pourra être réalisé à défaut du matériel.	К моему великому сожалению, Ленинградская филармония еще не получила ответ от издательства Честер по поводу партитуры и партий. Будет очень печально, если мой проект концертного исполнения «Орфея» Монтеверди не сможет быть осуществлен из-за отсутствия материалов.
Si je suis bientôt à Vienne *, je vous parlerai dans ma prochaine lettre de musique italienne qui m'intéresse à l'heure actuelle. Notre bibliothèque théâtrale possède une grande quantité de partitions des maîtres italiens ayant travaillé en Russie au XVIII siècle. Je les étudie beaucoup, mais nous manquons ici de matériaux et de [3] documentations indispensables à ses études */.	Если я вскоре окажусь в Вене*, я в ближайшем письме сообщу Вам, что из итальянской музыки меня интересует в настоящее время. Наша театральная библиотека располагает большим количеством партитур итальянских мастеров, работавших в России в XVIII веке. Я много их штудировал, но у нас не хватает материалов и документов, необходимых для их разучивания*.
Je vous prie, cher Monsieur, de recevoir l'expression des mes sentiments distingués.	Примите, милостивый государь, уверения в моих самых почтительных чувствах.
Boris Assafieff	Борис Асафьев
(Igor Glebow).	(Игорь Глебов)
* Ecrivez-moi maintenant: pour Vienne, Universal Edition, Herrn Dzimitrovsky pour B. Assafieff	* Пишите мне по адресу: Вена, Universal Edition, господину Дзимитровскому для Б. Асафьева[6]
* A la restaurations de basso continuo etc.	* По реконструкции партии бассо континуо и т. д.

В этом письме затронуто множество самых разных вопросов. Наиболее интересны из них, конечно, сугубо музыкальные, касающиеся вокальной диспозиции и исполнительских проблем. Асафьев, очевидно, стремился воплотить исполнительскую версию «Орфея» в сопровождении камерного оркестра. Последняя так и осталась неопубликованной, однако именно ее в итоге все-таки получили инициаторы ленинградской премьеры [25; *37, 387*]. Как явствует из дальнейшей переписки с Асафьевым, Малипьеро также обращался в издательство «Честер», прося посодействовать премьере «Орфея» в России. Вероятно, его ходатайство увенчалось успехом.

Показательно, что в процитированном письме Асафьев прямо говорит о всем начинании — «мой проект» и подходит к распределению голосов по партиям так, как если бы он лично распоряжался солистами. Скорее

[6] Абрам Исакович Дзимитровский (ок. 1875, Лида, ныне в Белоруссии — после 1940, США) — выходец из Российской империи, сотрудник издательства Universal Edition, очень много сделавший для пропаганды и публикации музыки русских и советских композиторов за рубежом. Подробнее о нем см.: [3, *82–89*].

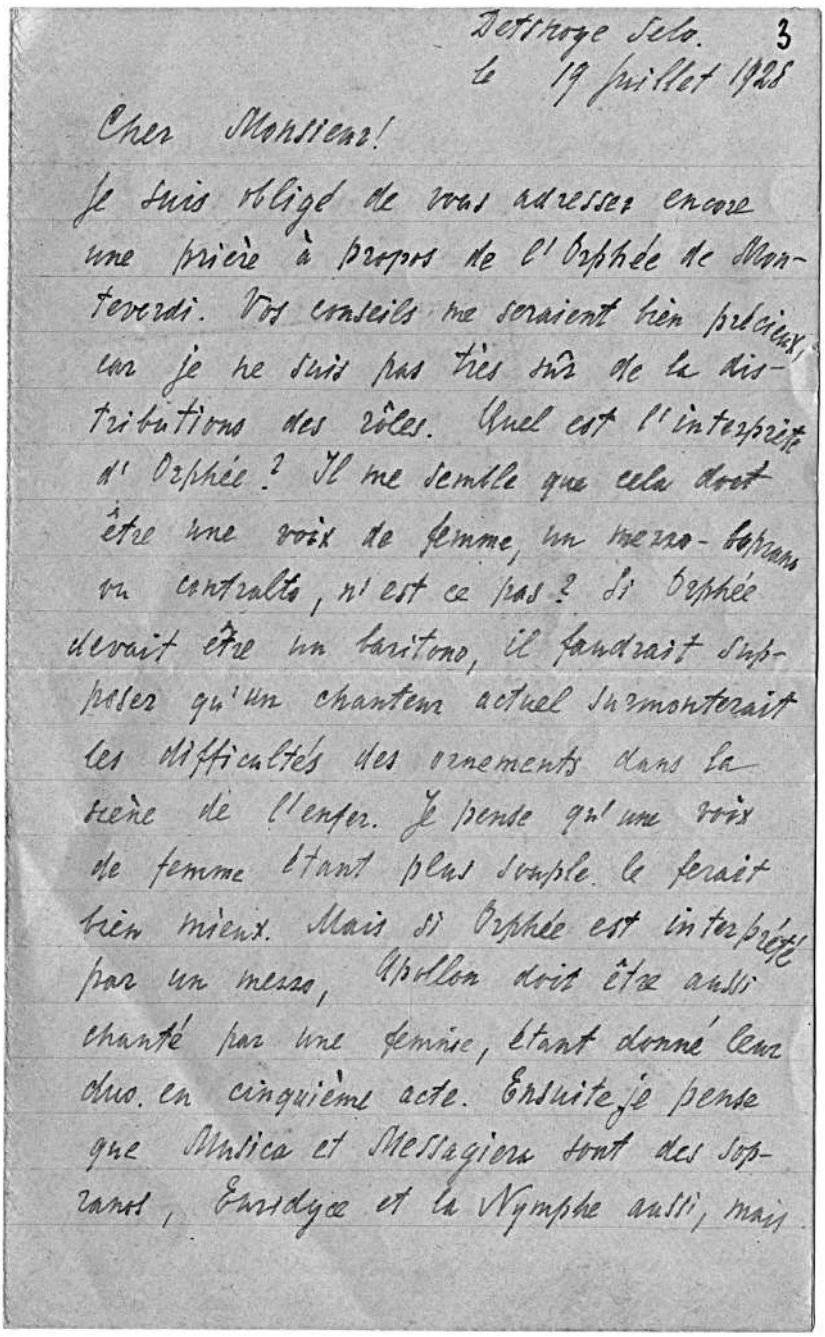


Detskoye Selo. 3
le 19 juillet 1928

Cher Monsieur!

Je suis obligé de vous adresser encore une prière à propos de l'Orphée de Monteverdi. Vos conseils me seraient bien précieux, car je ne suis pas très sûr de la distributions des rôles. Quel est l'interprète d'Orphée? Il me semble que cela doit être une voix de femme, un mezzo-soprano ou contralto, n'est ce pas? Si Orphée devait être un baritono, il faudrait supposer qu'un chanteur actuel surmonterait les difficultés des ornements dans la scène de l'enfer. Je pense qu'une voix de femme étant plus souple le ferait bien mieux. Mais si Orphée est interprété par un mezzo, Apollon doit être aussi chanté par une femme, étant donné leur duo en cinquième acte. Ensuite je pense que Musica et Messagiera sont des sopranos, Euridyce et la Nymphe aussi, mais

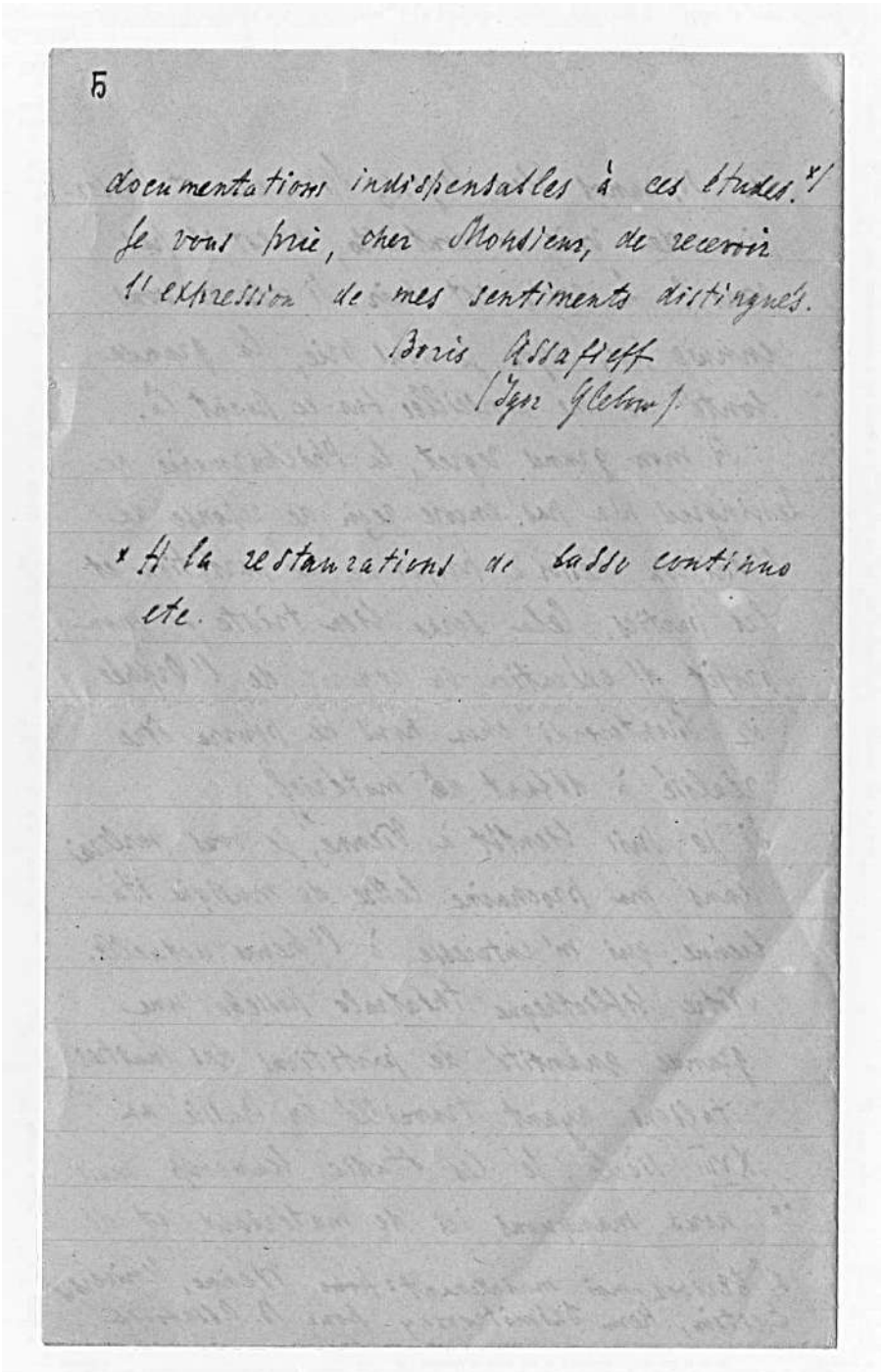
Ил. 7а, б, в. Письмо Б. В. Асафьева от 19 июля 1928 г.



Dettroye Selo. 3
le 19 juillet 1928

Cher Monsieur!

Je suis obligé de vous adresser encore une prière à propos de l'Orphée de Monteverdi. Vos conseils me seraient bien précieux, car je ne suis pas très sûr de la distributions des rôles. Quel est l'interprète d'Orphée? Il me semble que cela doit être une voix de femme, un mezzo-soprano ou contralto, n'est ce pas? Si Orphée devait être un baritono, il faudrait supposer qu'un chanteur actuel surmonterait les difficultés des ornements dans la scène de l'enfer. Je pense qu'une voix de femme étant plus simple le ferait bien mieux. Mais si Orphée est interprété par un mezzo, Apollon doit être aussi chanté par une femme, étant donné leur duo en cinquième acte. Ensuite je pense que Musica et Messagiera sont des soprani, Euridyce et la Nymphe aussi, mais



Б

documentations indispensables à ces études. */
Je vous prie, cher Monsieur, de recevoir
l'expression de mes sentiments distingués.
Boris Assafieff
(Igor Glebow)

* A la realisations de basse continue
etc.

всего, авторитет Асафьева как выдающегося музыковеда, знакомого со многими старинными партитурами, был настолько значителен, что его мнение могло оказаться решающим, особенно со ссылками на суждения Малипьеро — крупнейшего на тот день специалиста по Монтеверди. Дранишников специализировался все-таки преимущественно на современной музыке, а не на старинной. Именно он дирижировал ленинградскими премьерами опер «Дальний звон» Франца Шрекера (1925), «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева (1926), «Воццек» Берга (1927).

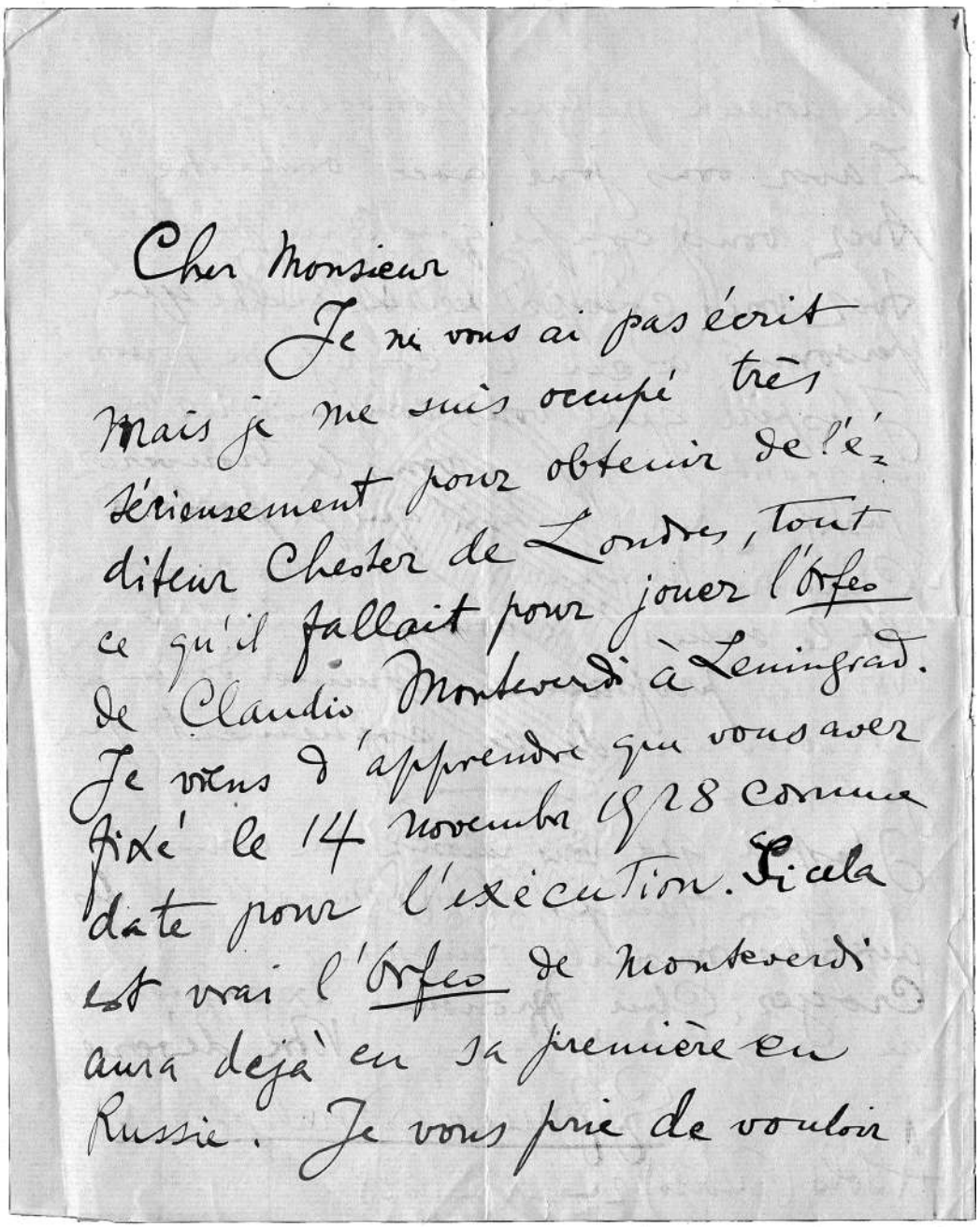
Но из письма Асафьева видно, что и для него предстоящее исполнение «Орфея» выглядело загадкой со многими неизвестными. Следовало учитывать не только легкость или трудность партий для соответствующего голоса, но и звуковой баланс в целом. Выбор на главную роль певицы (меццо-сопрано) или певца (баритона) влек за собой перестановки во всей вокальной диспозиции. В оригинальной партитуре Монтеверди партия Орфея нотирована в теноровом ключе, что однозначно указывает на исполнителя-мужчину (считается, что им был Франческо Рази). В версии д'Энди партию Орфея пел тенор, в версии Карла Орфа — баритон. Однако в этих версиях среди действующих лиц не было Аполлона, дуэт с которым Асафьев хотел сохранить. И здесь нужно было использовать два однородных голоса, либо мужских, либо женских. Первый вариант, исполненный в плотной вокальной манере 1920-х годов, должен был звучать слишком массивно и тяжеловесно, поэтому выбор был сделан в пользу двух меццо-сопрано. Видимо, Малипьеро поддержал точку зрения Асафьева, и она в целом была реализована (каким именно образом, будет сказано далее).

Тем временем клавир и голоса в Ленинград все-таки прибыли, и начался процесс освоения «Орфея». Согласно сведениям, любезно сообщенным нам в личной переписке П. В. Дмитриевым, в архиве Филармонии сохранился экземпляр честеровского издания клавира 1923 года (инв. №89218) со вписанной туда русской подтекстовкой, а также расписанные по клавиру вокальные партии. К сожалению, этот материал еще не каталогизирован, так что доступ к нему получить не удалось.

Разучивание «Орфея» в Ленинграде проходило в очень сжатые сроки и без участия Асафьева, который осенью 1928 года пребывал в длительной заграничной командировке — он посетил Женеву, Париж, Бонн, Вену, Берлин и в Ленинград вернулся лишь в конце ноября; планировалась также поездка в Италию, не состоявшаяся по досадной случайности: затерялся и сильно запоздал денежный перевод, полученный Асафьевым лишь в середине ноября, когда вся командировка подходила к концу [15, *321–323*].

Малипьеро тем временем продолжал живо интересоваться проектом, который без его содействия мог бы не состояться. В РГАЛИ, в архиве Асафьева, хранится письмо Малипьеро, в котором тот просит сообщить ему о том, как прошла премьера[7].

[7] РГАЛИ. Фонд 2658. Опись 1. Ед. хр. 623. Листы 1–2.

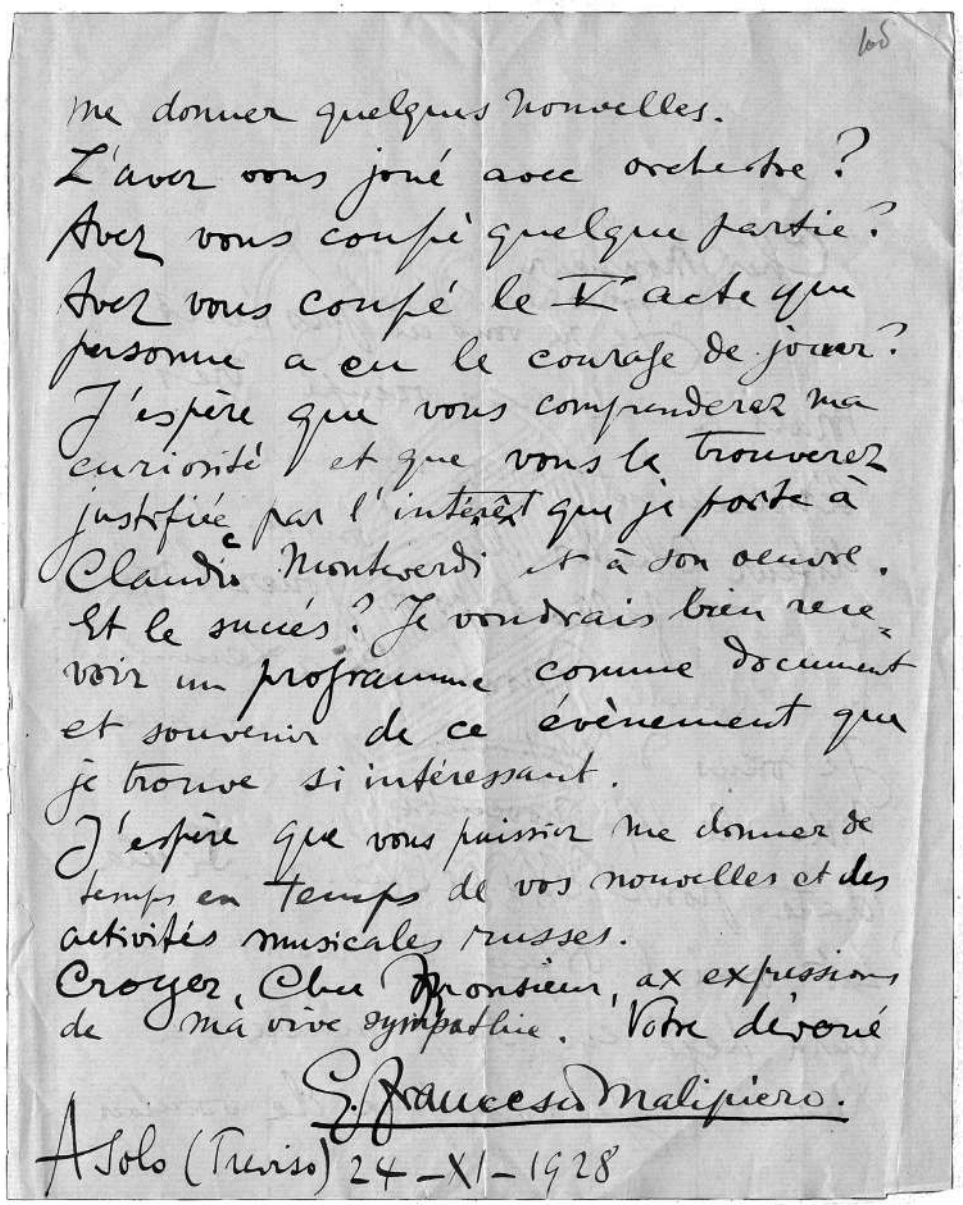


Cher Monsieur

Je ne vous ai pas écrit
mais je me suis occupé très
sérieusement pour obtenir de l'é-
diteur Chester de Londres, tout
ce qu'il fallait pour jouer l'Orfeo
de Claudio Monteverdi à Leningrad.
Je viens d'apprendre que vous avez
fixé le 14 novembre 1928 comme
date pour l'exécution. Si cela
est vrai l'Orfeo de Monteverdi
aura déjà eu sa première en
Russie. Je vous prie de vouloir

Ил. 8а, б, в. Письмо Малипьеро к Асафьеву от 24 ноября 1928 года

РГАЛИ, Ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 623, л. 1–3.



me donner quelques nouvelles.
L'avez vous joué avec orchestre?
Avez vous coupé quelque partie?
Avez vous coupé le Ve acte que
personne a eu le courage de jouer?
J'espère que vous comprenderez ma
curiosité et que vous le trouverez
justifiée par l'intérêt que je porte à
Claudio Monteverdi et à son oeuvre.
Et le succès? Je voudrais bien rece-
voir un programme comme document
et souvenir de ce événement que
je trouve si intéressant.
J'espère que vous puissiez me donner de
temps en temps de vos nouvelles et des
activités musicales russes.
Croyez, Cher Monsieur, ax expressions
de ma vive sympathie. Votre dévoué
G. Francesco Malipiero.
Asolo (Treviso) 24-XI-1928

R-
ASOLO
R
487
ASOLO
26.11.28
TREVISO
Prof. B. Assafieff.
Detskoye Selo
(Pr. Leningrad)
Boulevard d'Octobre
Maison de Mme Nevikoff
(U.S.S.R.)

Cher Monsieur,

Je ne vous ai pas écrit mais je me suis occupé très sérieusement pour obtenir de l'éditeur Chester de Londres, toute qu'il fallait pour jouer l'Orfeo de Claudio Monteverdi a Leningrad. Je viens d'apprendre qu'vous avez fixé le 14 novembre 1928 comme date pour l'exécution. Ci cela est vrai l'Orfeo de Monteverdiaura déjà eu sa première en Russie. Je vous prie de vouloir me donner quelques nouvelles. L'avez-vous joué avec orchestre? Avez-vous coupé, quelque partie? Avez-vous coupé le V acte que personne a eu le courage de jouer? J'espère que vous comprendrez ma curiosité et que vous la trouverez justifiée par l'intérêt que je porte à Claudio Monteverdi et à son œuvre. Et le succés? Je voudrais bien recevoir un programme comme document et souvenir de cet événement que je trouve si intéressant. J'espère que vous puissiez me donner de temps en temps de vos nouvelles et des activités musicales russes. Croyez, Cher monsieur, aux expressions de ma vive sympathie.

Votre dévoué
G. Francesco Malipiero.

Asolo (Treviso) 24—XI—1928.

Милостивый государь,

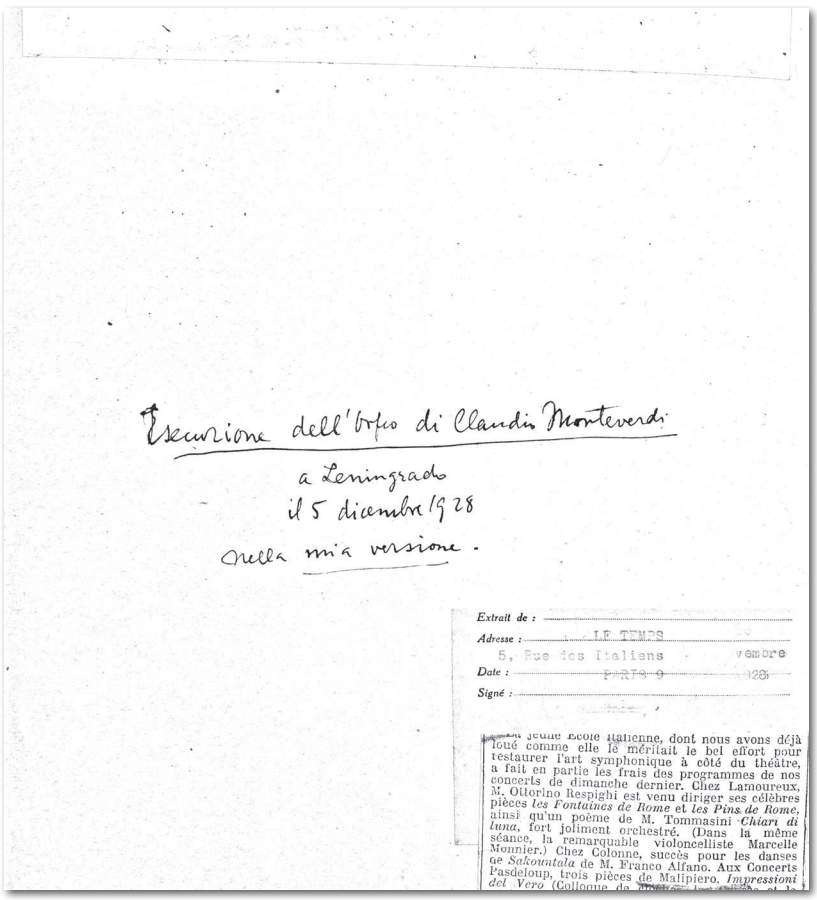
Я не писал Вам, но я предпринял очень серьезные усилия, чтобы получить от лондонского издателя Честера всё, что требовалось для исполнения «Орфея» Клаудио Монтеверди в Ленинграде. Мне стало известно, что Вы назначили датой исполнения 14 ноября 1928. Похоже, это действительно будет первое исполнение «Орфея» Монтеверди в России. Прошу Вас сообщить мне какие-нибудь новости на сей счет. Игрался ли он в сопровождении оркестра? Сделали ли Вы какие-то купюры? Сократили ли Вы V акт или рискнули его сыграть? Надеюсь, Вы поймете мое любопытство, оправданное тем интересом, который я питаю к Клаудио Монтеверди и к его творчеству. И каков был успех? Я был бы рад получить программку как документ и как памятный знак этого события, которое я нахожу очень интересным. Надеюсь, Вы время от времени будете сообщать мне о новостях русской музыкальной жизни. Заверяю Вас, милостивый государь, в выражении моей живейшей симпатии.

Преданный Вам
Дж. Франческо Малипьеро.

Азоло (Тревизо), 24—XI—1928.

Асафьев выполнил просьбу Малипьеро и прислал ему после премьеры буклет, содержавший, помимо перечня действующих лиц и исполнителей, статью, объяснявшую слушателям содержание оперы Монтеверди и ее историческое значение. Сопровождалась ли эта посылка каким-то письмом, точно неизвестно (разумно предположить, что письмо было), однако в архиве Малипьеро, хранящемся в Фонде Джорджо Чини, пока обнаружен только буклет.

Буклет включен в конволют с другими документами, имеющими отношение к деятельности Малипьеро (наклейки в самом верху и в нижнем правом углу воспроизводимой здесь страницы). На странице перед титульным листом буклета значится примечание, сделанное рукой Малипьеро черными чернилами: «Версия "Орфея" Клаудио Монтеверди / в Ленинграде / 5 декабря 1928 / в моей редакции» (Versione dell' Orfeo di Claudio Monteverdi /a Leningrado / il 5 dicembre 1928 / nella mia versione; см. ил. 9).

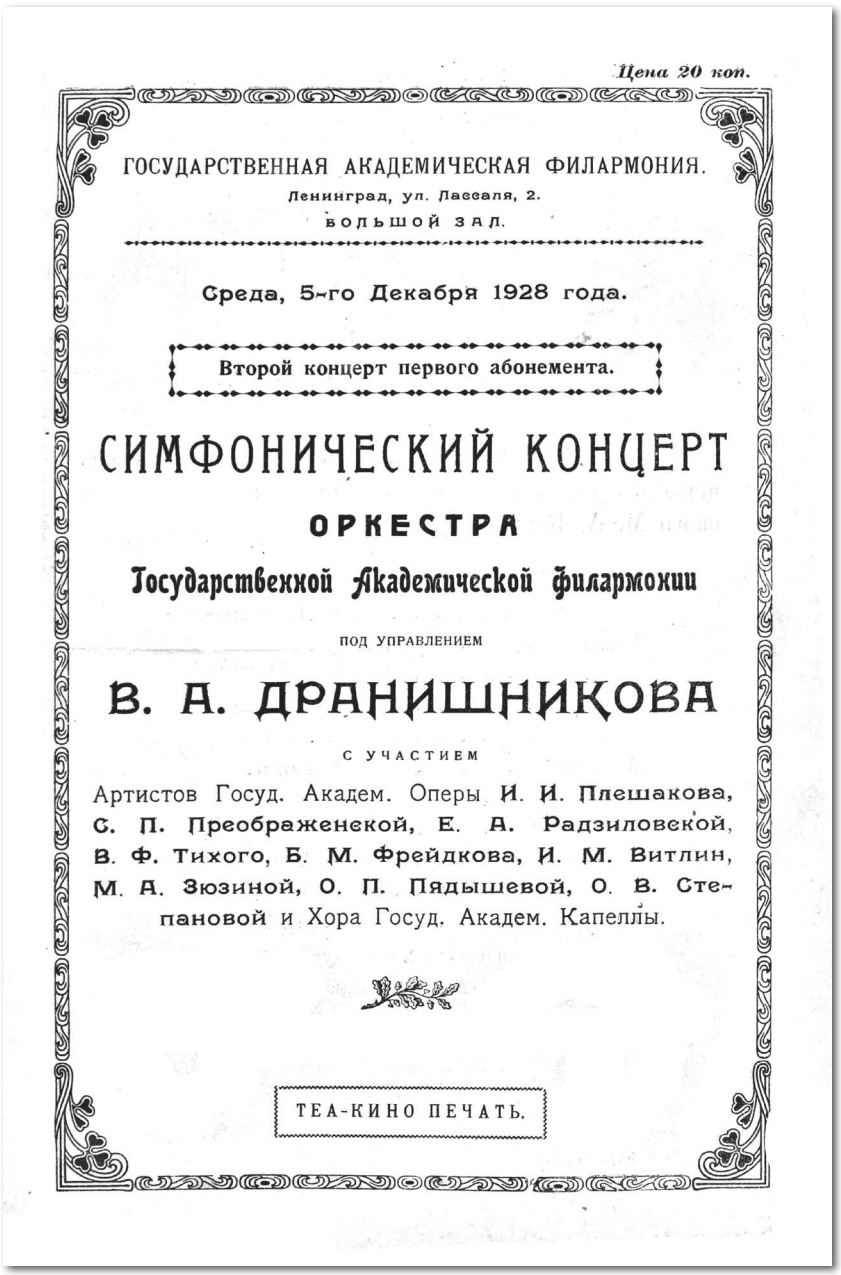


Ил. 9. Фрагмент буклета с премьеры «Орфея»

Фонд Джорджо Чини

На листе, обозначенном «Программа», имеется еще одна помета Малипьеро, записанная карандашом: «Монтеверди — Малипьеро, “Орфей”» (Monteverdi — Malipiero, “Orpheus”; см. ил. 11).

Из этих помет ясно следует, что Малипьеро не без гордости воспринимал свое участие в организации исторически важной русской премьеры «Орфея». Вместе с тем очевидно, что он не расценивал это исполнение как полностью аутентичное; речь шла об очередной версии, приспособленной к местным условиям.



Цена 20 коп.

ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЧЕСКАЯ ФИЛАРМОНИЯ.

Ленинград, ул. Лассаля, 2.

БОЛЬШОЙ ЗАЛ.

Среда, 5-го Декабря 1928 года.

Второй концерт первого абонемента.

СИМФОНИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ

ОРКЕСТРА

Государственной Академической филармонии

ПОД УПРАВЛЕНИЕМ

В. А. ДРАНИШНИКОВА

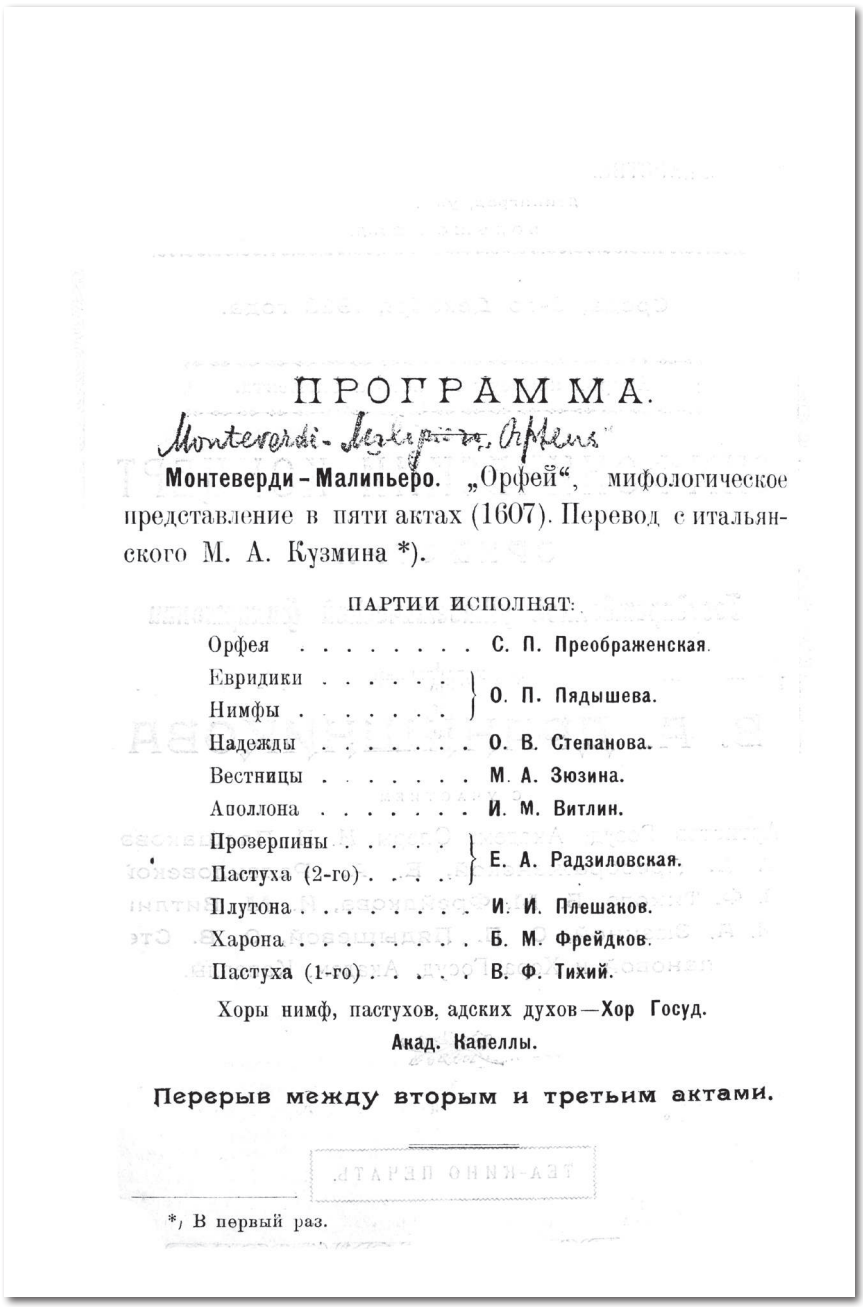
С УЧАСТИЕМ

Артистов Госуд. Академ. Оперы И. И. Плешакова, С. П. Преображенской, Е. А. Радзиловской, В. Ф. Тихого, Б. М. Фрейдкова, И. М. Витлин, М. А. Зюзиной, О. П. Пядышевой, О. В. Степановой и Хора Госуд. Академ. Капеллы.

ТЕА-КИНО ПЕЧАТЬ.

Ил. 10. Фрагмент буклета с премьеры «Орфея»

Фонд Джорджо Чини



ПРОГРАММА.

Monteverdi - Malipiero, Orfeus

Монтеверди – Малипьеро. „Орфей“, мифологическое представление в пяти актах (1607). Перевод с итальянского М. А. Кузмина *).

ПАРТИИ ИСПОЛНЯТ:

Орфея	**С. П. Преображенская.**
Евридики, Нимфы	**О. П. Пядышева.**
Надежды	**О. В. Степанова.**
Вестницы	**М. А. Зюзина.**
Аполлона	**И. М. Витлин.**
Прозерпины, Пастуха (2-го)	**Е. А. Радзиловская.**
Плутона	**И. И. Плешаков.**
Харона	**Б. М. Фрейдков.**
Пастуха (1-го)	**В. Ф. Тихий.**

Хоры нимф, пастухов, адских духов—**Хор Госуд. Акад. Капеллы.**

Перерыв между вторым и третьим актами.

*) В первый раз.

Ил. 11. Программа премьеры «Орфея»

Фонд Джорджо Чини

Перевод либретто

В XIX веке в театрах Российской империи сложились две традиции исполнения итальянских опер: на языке оригинала (это практиковалось обычно собственно итальянскими труппами, выступавшими на императорских сценах или в частных антрепризах) и в русском переводе. Обычно, если опера ставилась силами отечественных артистов, она шла на русском языке, притом что певцы старой школы, нередко учившиеся у итальянских преподавателей, хорошо владели итальянским. После 1917 года всеобщим правилом стали постановки и концертные исполнения иностранных опер исключительно на русском языке. В театрах сменились и руководство, и публика, зачастую никаких иностранных языков не знавшая, и артисты, в немалой своей части бывшие выходцами из народа. К тому же переводы либретто, непременно проходившие цензуру Главреперткома, должны были быть выверены в идеологическом отношении. Сюжет «Орфея», разумеется, был далек от каких-либо аллюзий на злобу дня, но эту оперу, как и все прочие, в Ленинграде исполняли на русском языке.

Поэтический эквиритмический перевод либретто сделал замечательный поэт Серебряного века Михаил Алексеевич Кузмин (1872–1936), который не просто знал и любил музыку, но и сам был композитором. С 1891 года он учился в Петербургской консерватории, и, хотя закончил лишь три курса из семи, брал затем в течение двух лет уроки у Н. А. Римского-Корсакова, к музыке которого питал особое пристрастие [4, *35*]. В творческом наследии Кузмина-композитора присутствуют крупные жанры (три оперы, музыка к пьесам и другие сочинения), однако самую ценную часть составляют изысканные миниатюры в жанре романса — в частности, вокальный цикл на собственные стихи «Александрийские песни» (издан в 1921 году).

Кузмин был связан с императорскими театрами как переводчик еще с 1910 года, а в дальнейшем выступал также как театральный критик и драматург. В двадцатые годы Кузмин много сотрудничал с Ленинградской филармонией, по заказам которой выполнил ряд блистательных переводов опер, исполнявшихся в концертах и шедших на сцене Мариинского театра (в том числе «Воццека» Берга), а также других сочинений с поэтическими текстами, звучавших с концертной эстрады. Эта чрезвычайно интересная, но почти неизвестная сторона его деятельности подробно рассмотрена в исследовании П. В. Дмитриева [6, *142–235*]. В силу обилия приводимых автором различных архивных материалов, касающихся других музыкально-театральных работ поэта (среди них, помимо прочего, оратория Шёнберга «Песни Гурре», музыка Бетховена к «Эгмонту» Гёте, «Песнь о земле» Малера), о премьере «Орфея» сказано лишь самое необходимое. Чрезвычайно важно, однако, что в приложении впервые полностью опубликовано либретто «Орфея» в переводе Кузмина, тщательно сверенном с архивными источниками [6, *183–201*].

Заказ на перевод «Орфея» Кузмин получил от Н. А. Малько в конце октября 1928 года [6, *201*][8]. Зная о ходе переписки между Асафьевым и Малипьеро, мы можем предположить, что примерно к этому времени все исполнительские материалы в Ленинграде уже имелись, и над премьерой больше не висел туман неопределенности. Понятно, что о первоначально предполагавшемся исполнении в ноябре при таких обстоятельствах не могло быть и речи. Однако и новый срок, 5 декабря, ставил исполнителей в трудные условия, особенно если учитывать, что произведение было совсем незнакомым, а его стиль — совершенно непривычным. Согласно изысканиям П. В. Дмитриева, в «честеровском» клавире «Орфея» с текстом Кузмина, вписанным туда рукой неустановленного лица, содержится множество «явных смысловых искажений и нелепостей» [там же, *203*]. Это может говорить как о спешке, в которой готовилась премьера, так и об отсутствии настоящего понимания произведения Монтеверди со стороны тех, кто руководил разучиванием оперы.

Перевод Кузмина в силу разных причин оказался надолго забытым. В наше время, когда изучение «Орфея» Монтеверди стало обязательным во всех курсах истории зарубежной музыки в российских консерваториях, а само произведение приобрело всемирную популярность, потребность иметь полный перевод либретто вновь стала актуальной. Мало кто из студентов музыкальных вузов, изучающих «Орфея», владеет итальянским языком. К тому же язык оригинального либретто Алессандро Стриджо весьма учен, изыскан, рассчитан на образованную аристократическую и академическую публику начала XVII века и отнюдь не прост для понимания.

Кузмин в своем переводе постарался приблизить стиль стихов Стриджо к народной поэзии. В речах персонажей он часто использовал слова с уменьшительными суффиксами, причем в тех фразах, где в итальянском оригинале их не было: например, речь Пастуха в начале I акта — «Настал денек веселый и счастливый» (*In questo lieto e fortunato giorno*), канцона Орфея в начале II акта — «Вот опять я к вам вернулся, вы, лесочки и долины!» (*Ecco pur ch'a voi ritorno, care selve e piaggie amate*), и во многих эпизодах далее.

Однако ошибочно было бы видеть в этом нарочитое «приземление» подлинника, обусловленное эстетическими требованиями советского времени, когда всякая апелляция к народному искусству воспринималась как безусловное достоинство любого произведения. В дневнике за 1934 год Кузмин, находясь в Италии, записал мысль, важную для понимания стилистики его перевода «Орфея»: «В ит<альянском> искусстве (именно итальянском, не латинском, не римском) всегда есть народная струя (даже у самых эстетических или схоластических поэтов, музыкантов и художников). И D'Annunzio, и даже Petrarca или Poliziano, и Puccini, и Monteverde, и Кирико — все это всенародно, и Дузэ, и Кавальери, и Патти — все это всенародно, потому

[8] Письмо Малько к Кузмину от 31 октября 1928 г. хранится в РГАЛИ (ф. 232 оп. 1 ед. хр. 284).

что народ итальянский — нежнейшая и сердечнейшая прелесть и артистичность» (запись от 28 мая; [11, *45*]). Эту внешне простодушную, хотя на самом деле искусно воссозданную, задушевность, отсылающую к самому духу итальянского искусства, Кузмин вложил в уста героев оперы Монтеверди.

В 2010 году свой вариант перевода «Орфея» предложил М. А. Сапонов, сопроводив его научным комментарием [18, *20–36*]. Поскольку речь в статье шла только о мантуанской премьере 1607 года и о первых изданиях партитуры и либретто оперы, то о ленинградском исполнении 1928 года здесь не упоминалось. Кроме того, перевод М. А. Сапонова, будучи строго точным по смыслу, вовсе не предназначен для пения и в целом не следует принципу эквиритмичности. Лишь в отдельных фразах эквиритмичность сохраняется. В стилистическом же отношении он более академичен и нейтрален.

Два перевода, разделенные промежутком в 82 года, дополняют друг друга и создают общее смысловое поле «Орфея», перенесенного на почву русской культуры.

Исполнители

В программке концерта 5 декабря 1928 года, помимо имени дирижера, были перечислены лишь фамилии певцов с нерасшифрованными инициалами. Следует, однако, восстановить справедливость и рассказать о каждом из солистов поподробнее. Ведь среди певцов, занятых в концерте, были выдающиеся мастера и незаурядные творческие личности, судьбы которых впоследствии сложились очень по-разному.

Первой в России исполнительницей партии Орфея стала меццо-сопрано Софья Петровна Преображенская (1904–1966), оставшаяся в истории как одна из великих певиц первой половины XX века. В 1928 году она, юная выпускница Ленинградской консерватории, только начинала свою карьеру, которая могла бы стать международной, если бы сама Софья Петровна не сделала выбор в пользу семьи и детей — разлучаться с ними ради гастролей за рубежом она категорически не желала. Вся ее судьба оказалась связанной с Мариинским театром и Ленинградской консерваторией.

Преображенская, насколько мы можем судить по аудиозаписям, обладала голосом изумительной красоты — звучным, мягким, округло-ровным на протяжении всего диапазона, охватывавшего как контральтовые низы, так и верхние ноты, характерные скорее для драматического сопрано. Дикция певицы, истинной артистки старой школы (она училась у знаменитого тенора Ивана Васильевича Ершова), была безупречной и осмысленной, декламация — выразительной без лишней аффектации. Внешность Преображенской — величавая статность, скульптурность форм, античная правильность черт лица — прекрасно соответствовала роли Орфея, особенно если бы опера давалась в сценическом воплощении.

К сожалению, записей исполнения певицей музыки Монтеверди не сохранилось. В репертуаре Преображенской преобладали меццо-сопрановые партии из русских и зарубежных опер XIX — начала XX века, а в концертах

Ил. 12. Софья Преображенская (ок. 1928)

Фотография предоставлена внуком певицы, Константином Константиновичем Преображенским

она часто исполняла романсы русских композиторов. Из барочной музыки ею в 1959 году были записаны две арии Генделя — «Lascia ch'io pianga» (ария Альмирены из второго акта «Ринальдо») и «Verdi prati» (ария Руджера из второго акта «Альцины»). Обе арии с текстами, переведенными на русский язык, входили в учебный репертуар Петербургской / Ленинградской консерватории и могли быть выучены Пребраженской еще в юные годы[9].

[9] Певица Софья Владимировна Акимова-Ершова (1887–1972), учившаяся в 1909–1913 годах в Петербурге у Марии Александровны Славиной (1858–1951), вспоминала: «Учебный материал для студентов строился, в основном, на образцах классической музыки старых западных мастеров. Я до сих пор помню "Caro mio ben" Джордани, "Lascia ch'io pianga" и "Verdi prati" Генделя, "Sci mia sospiri" Страделлы» [1, *27*]. Акимова стала женой И. В. Ершова — учителя С. П. Преображенской, так что традиция, очевидно, передавалась в буквальном смысле из уст в уста.

Хотя записи были сделаны более чем через тридцать лет после премьеры «Орфея», вряд ли за это время исполнительская манера певицы сильно изменилась. Благородство, вкус, сдержанная страстность — все это могло присутствовать и в ее трактовке партии Орфея, если бы у артистки была возможность глубже вникнуть в эту музыку, не ограничившись разовым выступлением. Однако раннебарочному пению в русских консерваториях (как, по-видимому, и во всех прочих) тогда не учили — не учат, впрочем, и сейчас. Наставник Преображенской, Иван Ершов, блистательно исполнял ведущие партии в операх Вагнера и Римского-Корсакова, но все это было крайне далеко от того, что требовалось для убедительного преподнесения монтевердиевского *stilo concitato*.

В программке ленинградской премьеры «Орфея» на первое место среди солистов было помещено имя баса Ивана Ивановича Плешакова (1888–1976) — певца в то время более именитого, чем совсем молодая Софья Преображенская. Выходец из казачьей среды, он начинал карьеру в оперных театрах Украины и Грузии, а в 1924 году стал солистом ГАТОБ. Уйдя со сцены в 1952 году, Плешаков посвятил себя преподаванию в Ленинградской консерватории. В «Орфее» ему была поручена отнюдь не самая развернутая, но очень весомая в смысловом отношении партия Плутона, требовавшая певца с глубоким, мощным, мрачным, пробирающим до дрожи, голосом. Отдаленным оперным «потомком» монтевердиевского Плутона можно с долей условности назвать верховного жреца Рамфиса из «Аиды» Верди — эта партия входила в репертуар Плешакова. Однако, как и в случае Преображенской, выдающиеся вокальные данные артиста сами по себе не гарантировали точного попадания в стиль и образ, особенно в условиях спешно подготовленного концертного исполнения.

Рядом с именем Плешакова значится имя баса Бориса Матвеевича Фрейдкова (1904–1966), сверстника Преображенской и тоже в будущем знаменитого певца. Фрейдков родился и учился в Петербурге, а в ГАТОБ поступил в 1927 году. Он обладал красивым гибким голосом, великолепной внешностью и умением выстраивать образы, яркие как в вокальном, так и в визуальном отношении. К счастью, некоторые записи этого певца сохранились, и мы можем судить о его мастерстве не только по описаниям современников. Фрейдкову предпочитали поручать характерные роли, среди которых имелись как зловеще-гротескные (Альберих в «Золоте Рейна» Вагнера, Мефистофель в «Фаусте» Гуно, Вурм в «Луизе Миллер» Верди, Мамыров в «Чародейке» Чайковского), так и трагические, требовавшие яркой актерской игры (Борис Годунов). Поэтому можно предположить, что выбор солиста для партии Харона в «Орфее» также был на тот момент оптимальным.

Партию первого Пастуха пел тенор Василий Федорович Тихий (1892–1951), который в том же 1928 году поразил публику Мариинского театра своим Юродивым в «Борисе Годунове» Мусоргского, после чего стал одним из ведущих солистов труппы.

Женский состав премьерного исполнения «Орфея», помимо Софьи Преображенской, также включал в себя очень одаренных певиц. Партию Аполлона пела контральто Ирина Михайловна Витлин (вариант написания фамилии: Витлина, 1905–1978), в то время еще студентка консерватории, а в дальнейшем — солистка ГАТОБ (с 1930) и заслуженная артистка РСФСР (1940). Видимо, Малипьеро согласился с мнением Асафьева, высказанном в письме от 19 июля 1928 года: «...если Орфей будет исполняться меццо, то и Аполлона также следует поручить певице». Меццо-сопрано и контральто должны были составлять благозвучный ансамбль в финальном дуэте пятого акта.

В «Орфее» некоторые роли носят эпизодический характер, и потому артисты могут исполнять по две партии. В премьерных спектаклях в Мантуе 1607 года были заняты, по-видимому, только мужчины и кастраты, но принцип совмещения эпизодических ролей наблюдался уже тогда. Орфея пел тенор Франческо Рази, а партии Музыки, Надежды и Прозерпины — кастрат Джованни Гуальберто Мальи. К сожалению, до сих пор исследователям не удалось установить имена других участников премьеры, кроме предположительного исполнителя партии Эвридики — кастрата Джироламо Баккини (см.: [23, *59*]).

К совмещению партий прибегают и в современных постановках, однако не из-за нехватки артистов, а вкладывая в это символический и драматургический смысл. Обычно в одном лице предстают Музыка из Пролога и Надежда из третьего акта. В концертном исполнении 1928 года о символизме такого рода думать еще не приходилось; роль Музыки вообще оказалась выпущенной. Но принцип объединения небольших партий соблюдался.

Партии Эвридики и Нимфы исполнила сопрано Ольга Павловна Пядышева (1901–1969), сестра Константина Павловича Пядышева (1890–1944), генерал-лейтенанта, руководившего в 1941 году строительством оборонительных укреплений на Лужском рубеже, обвиненного тогда же в «антисоветской агитации», погибшего в сталинском лагере в 1944 году и реабилитированного лишь в 1958 году. Судьба всей семьи Пядышевых оказалась трагичной[10]. Успешно начавшаяся певческая карьера Ольги Павловны

[10] «Беды, что несет война, не обошли стороной никого из семьи Пядышевых. Мать Константина Павловича Надежда Дмитриевна умерла голодной зимой 1942 года. Михаил, самый старший из братьев (Константин был вторым), работал инженером на заводе и погиб в блокаду. Валентина не взяли на фронт из-за инвалидности, он всю войну был в городе, трудился инженером на текстильной фабрике. Николай воевал, в октябре 1942 года был арестован за то, что подобрал немецкую листовку и десять лет провел в сибирских лагерях. Александр, самый младший, был летчиком, погиб в воздушном бою. Сестра Ольга Павловна окончила консерваторию по классу вокала, пела в филармонии. Во время войны вместе с женой брата Ольгой Ивановной эвакуировалась в Татарскую АССР. Жили в городе Чистополь. Сестре повезло — она устроилась слесарем-наладчиком на один из местных заводов, и даже возглавляла бригаду. Ольге Ивановне Пядышевой — жене репрессированного генерала — работы в эвакуации не нашлось, и она зарабатывала себе на жизнь шитьем и уроками. Жена Константина Павловича вернулась в Ленинград в 1945-м году. На старую квартиру, откуда ее высе-

(ученицы Ершова, как и Преображенская), прервалась в тяжелые годы войны, а после этого, вернувшись в Ленинград из эвакуации, она занималась в основном преподаванием вокала.

Меццо-сопрано Елизавета Ароновна Радзиловская, исполнившая партии Второго пастуха и Прозерпины, училась в Петербурге у знаменитого баса Гуальтьера Антоновича Боссэ и выступала в 1920-х годах на сцене Мариинского театра и в филармонических концертах (в том числе в ансамбле с М. В. Юдиной). Выступление Радзиловской в 1927 году в партии Маргрет в «Воццеке», по свидетельству Асафьева, «производило глубокое впечатление» [2, *84*]. К сожалению, информацию об этой певице приходится собирать по крохам; в существующих исследованиях о ленинградской премьере «Воццека» она зачастую называется лишь по фамилии, без полного имени. Статьи о ней отсутствуют даже в самых авторитетных справочных изданиях (например, в словаре А. М. Пружанского [16]); никаких ссылок на материалы, связанные с Радзиловской, не удалось выявить и в петербургских архивах.

По-видимому, фамилию Радзиловская она начала носить после замужества; имя певицы (Елизавета Ароновна) удалось обнаружить в ленинградских адресных книгах за 1929 и 1930 годы[11]. В 1932 году она в труппе Мариинского театра уже не значилась; о ее дальнейшей судьбе ничего выяснить пока не удалось.

Мария Александровна Зюзина, меццо-сопрано или контральто, которой в «Орфее» была поручена небольшая, но очень драматичная партия Вестницы, в 1928 году только начинала карьеру. Она дебютировала в роли Кармен в постановке оперы Бизе силами Оперной студии Ленинградской консерватории; спектаклем дирижировал Н. А. Малько. В прессе отмечалось, что Зюзина выделялась среди «зеленой молодежи» как вокальными данными, так и наличием некоторого сценического опыта [9, №44, *11*].

лили сразу после ареста мужа, не прописывали. Лишь во второй половине 50-х годов она получила комнату в шесть квадратных метров в коммунальной квартире. В 1978 году ей была назначена пенсия за Константина Павловича и выделена однокомнатная квартира. Потом ее поместили в дом престарелых на проспекте Ветеранов. Там она и умерла» [12].

[11] В ленинградском адресном справочнике за 1929 год она значится среди солисток ГАТОБ; до этого ее фамилия там не упоминалась. В том же издании указаны имя и отчество певицы, профессия («Арт[истка]») и адрес: Пушкинская, 18. По этому же адресу с тем же номером телефона проживал инженер Федор Николаевич Радзиловский — по-видимому, муж певицы; по этому адресу он проживал и в предыдущие годы [5, 1929, *499*]. В справочниках за 1930 и 1931 годы Е. А. и Ф. Н. Радзиловские были прописаны там же, однако имя Е. А. Радзиловской в эти годы отсутствует в списке труппы ГАТОБ, притом что в указателе жителей ее профессия по-прежнему обозначена как «Арт[истка]». В справочнике за 1932 год ее имя также отсутствует в списке труппы театра; адресный список жителей в том году не публиковался. В справочнике за 1933 год имя Е. А. Радзиловской вообще не упоминается, но Федор Николаевич остается жить по тому же адресу; добавлен номер квартиры (36) и место работы: Трест «Ленгаз» [5, 1933, *317*]. В справочнике за 1934 год уже нет и Ф. Н. Радзиловского.

Не был совсем незнаком ей и барочный репертуар: 28 октября 1928 года Зюзина была в числе солистов, исполнявших «Страсти по Матфею» Баха под управлением М. Г. Климова в зале Государственной академической капеллы (см.: [9, №42]). Вскоре после этих и других запомнившихся выступлений, в 1930 году, она стала солисткой Мариинского театра[12]. В 1941 году она участвовала в деятельности театральных бригад, выезжавших на фронт, а в 1942 году находилась в блокадном Ленинграде. В мае 1942 года Зюзина пела партию Мерседес в полуконцертном исполнении «Кармен» Бизе в зале Ленинградской филармонии; в поставленном в ноябре 1942 года в ГАТОБ «Евгении Онегине» певица исполнила партию Ольги, а в сентябре 1943 — партию Гувернантки в «Пиковой даме» Чайковского, шедшей на сцене Малого оперного театра[13].

В партии Надежды в концерте 5 декабря 1928 года была занята О. В. Степанова. К сожалению, данных о ней найти не удалось; певицы с такими инициалами и фамилией нет ни в списках артистов ленинградских театров и хоров за интересующий нас период (с 1927 по 1930-е годы), ни в адресных списках жителей Ленинграда. Жена Н. А. Малько, выдающаяся певица, сопрано Елена Андреевна Степанова (1891–1978), в 1927 году была солисткой ГАТОБ и часто выступала в концертах Филармонии. Однако вряд ли в программке к премьере «Орфея» была допущена опечатка сразу в обоих инициалах.

Суммируя общую картину певческого состава ленинградской премьеры «Орфея», можно сказать, что слабых и случайно попавших в этот состав солистов здесь практически не было. К участию были привлечены либо совсем молодые, но очень одаренные певцы, либо уже опытные артисты, выступавшие и в романтическом, и в современном репертуаре, а порой и в старинном.

В оркестре Филармонии играли также очень хорошие музыканты, обычно справлявшиеся с весьма трудными произведениями; некоторые из них позднее перешли в оркестр ГАТОБ. Приведем полный список оркестра на 1928 год[14].

Первые скрипки: Заветновский В. А., Блюмберг Р. П., Куликов П. Й., Липин И. Н., Лунц Е. А., Маргулис Я. П., Мунблит Г. В., Пономаренко А. А., Резников М. М., Сергеев М. Н., Скоморовский А. Б.

[12] В адресных справочниках 1928 и 1929 годов ее имя вообще не фигурирует, но в справочнике за 1930 год оно появляется с примечанием «Артистка» [5, 1930, *199*]. Действительно, Зюзина с этого года упоминается как солистка ГАТОБ [там же, *250*].

[13] Информация с сайта Мариинского театра, где воспроизведены соответствующие афиши: [13].

[14] Сведения взяты из справочника 1928 года, в котором, однако, есть неточности; наиболее очевидные из них здесь исправлены (В. И. Зинченко играл на тубе, а не на трубе); ср.: [5, 1928, *234–235*; 5, 1929, *234*].

Вторые скрипки и альты[15]: Борисов Д. Д., Брук А. И., Друтман А. М., Елизаров В. А., Замиралов А. И., Кан Л. Л., Корнилов С. В., Лившиц М. М., Майер Г. Г., Мыслицкий Е. В., Памфилов С. И., Розенцвит О. С., Роде И. А., Римский-Корсаков В. Н., Скибневский В. С., Слободская С. Б., Тарасенков Г. Г., Чернушенко А. И.
Виолончели: Брик И. О., Блюмберг М. М., Лагунов В. А., Остен-Сакен Л. Э., Розенцвит М. С., Таротин М. В.
Контрабасы: Буяновский С. Н., Вейнблат П. А., Гуляев П. С., Егоров В. И., Кравченко М. В., Макаров И. М.
Флейты: Байер Ю. Г., Ламберт Р. К., Морозов Я. П.
Гобои: Амосов Г. И., Елизаров Е. А., Чуяшенко В. А.
Кларнеты: Афанасьев Ф. М., Гришин А. Т., Николаев В. Ф.
Фаготы: Арнгольд Р. Э., Васильев А. Г., Медведев Г. С.
Валторны: Артемьев Л. Е., Ефимов Ф. П., Корсун М. П., Родиков А. Е.
Трубы: Клочков П. В., Скоморовский Я. Б., Шмидт А. Н.
Тромбоны: Богданов М. В., Курилов П. А., Мещанчук Г. М.
Туба: Зинченко В. И.
Ударные: Пелянен К. А., Петров А. А., Соболев А. И.
Арфа: Амосов Н. И.

В исполнении «Орфея» был занят не весь оркестр, а камерный состав (вероятно, было ощутимо уменьшено количество струнных; некоторых духовых должно было быть по одному или по два). Точно выяснить, кто именно играл на премьере, в настоящее время проблематично.

Наряду с певцами-солистами, в премьере «Орфея» участвовал хор Капеллы. По-видимому, этот коллектив был задействован в камерном составе, так что полных списков хора мы приводить не будем.

Все названные музыканты, безусловно, участвовали в историческом событии, хотя, возможно, не вполне отдавали себе в этом отчет. Для кого-то разучивание «Орфея» могло быть интересным, но сугубо эпизодическим опытом, а для кого-то — рутинной работой, в которую можно было не вникать глубоко, поскольку исполнение оказалось разовым.

Пресса и критика

Художественное совершенство и историческое значение первой оперы Монтеверди было понятно энтузиастам, готовившим общественное мнение к восприятию этого непривычного для публики шедевра.

В ленинградском журнале «Жизнь искусства» накануне премьеры была опубликована небольшая статья Семена Львовича Гинзбурга (1901–1978)

[15] В справочниках конца двадцатых годов все альтисты помещены в категорию «вторая скрипка». Поскольку многие музыканты хорошо владели обоими инструментами, они, вероятно, были взаимозаменяемы. Так, младший сын Н. А. Римского-Корсакова, Владимир Николаевич, учился в консерватории как скрипач, но в оркестре филармонии играл на альте. Однако О. С. Розенцвит был исключительно альтистом.

«Монтеверде[16] и современность» [8]. Гинзбург, виолончелист и видный музыковед, был учеником Асафьева, и потому всецело разделял его интересы и, очевидно, был посвящен в детали переговоров с Малипьеро. Он, в частности, писал:

> Предстоящее 5 декабря в Госакфилармонии концертное исполнение оперы «Орфей» замечательного итальянского композитора XVII века Клаудио Монтеверде (1567–1643) в редакции Франческо Малипьеро нельзя не причислить к наиболее значительным событиям текущего музыкального сезона.

Другой непосредственный участник событий, Михаил Кузмин, также напечатал заметку о предстоящей премьере. Она появилась 4 декабря 1928 года в ленинградской «Красной газете» и была подписана инициалами поэта — «М. А.» (авторство Кузмина установлено П. В. Дмитриевым). Отметив в первых же строках роль Малипьеро в создании «восстановленной» редакции «Орфея», Кузмин дал высочайшую оценку новаторству Монтеверди:

> Одной из основных целей Монтеверде было разрешение вопроса о естественной и выразительной декламации, и в этом отношении он был смелее и радикальнее своих более поздних продолжателей Рамо и Глюка. Реформа оперных форм в творчестве Монтеверде подходит вплотную к проблемам, которые ставили себе Вагнер, Мусоргский и Дебюсси. Высшая степень выразительности в декламации, свежесть народного элемента в коротких ариозо и хоровых оркестровых интерлюдиях — делают этот образчик первобытной оперы не только ценным, как исторический документ, но сохраняющим и для нас силу непосредственного воздействия (цит. по: [7, *433*]).

Текст подробной разъяснительной аннотации в программке к «Орфею» был написан Гинзбургом. Шесть страниц, набранные мелким шрифтом, знакомили слушателя с кратко изложенной биографией Монтеверди (здесь его фамилия писалась привычным нам способом), с его музыкальной эстетикой, включая полемику с Джованни Мария Артузи, с историей создания и первого исполнения «Орфея» в Мантуе в 1607 году, с исполнительскими силами, занятыми в опере согласно авторской партитуре.

Особое внимание вновь было уделено редакции Малипьеро[17]:

[16] Написание «Монтеверде» (Monteverde) — не ошибка. Таким образом фамилия композитора писалась и печаталась при его жизни (в частности, на обложке авторского издания Восьмой книги мадригалов — Венеция, 1638). Иногда в качестве варианта части фамилии писались раздельно: Monte Verde (что буквально означает «Зеленая гора»). В музыковедческой литературе на русском языке вплоть до XX века аутентичное написание «Монтеверде» также было нередким. Однако на титульном листе первого издания партитуры «Орфея» (1607) значилось Monteverdi. После премьеры «Орфея» в 1928 году вариант «Монтеверди» утвердился в качестве общепринятого.

[17] Напомним, текст цитируется по экземпляру, хранящемуся в архиве Малипьеро в Фонде Джорджо Чини в Венеции. Инвентарного номера документ пока не имеет.

> К сожалению, неисполнимость оперы в данное время в ее настоящем инструментальном облачении заставляет прибегнуть к приспособлению ее к возможностям новейшего оркестра. В этом отношении следует отдать должное современному итальянскому композитору и исследователю Франческо Малипьеро (род. 1882), сумевшему корректно и стилистически-чутко реализовать замыслы Монтеверди (сочинения которого, кстати сказать, в качестве редактора, он критически издает и в неприкосновенном виде) для практики современного театрального или концертного исполнения.
>
> Опера открывается увертюрой, носящей у Монтеверди название «токкаты». Это — первая дошедшая до нас оперная увертюра, вообще. Она полностью построена на одном аккорде — трезвучии C-dur — и представляет собой фанфарообразные кличи медных (у Малипьеро — трубы и двух валторн), на фоне которых кларино (у Малипьеро — два гобоя и кларнет) ведет незамысловатый мелодический рисунок. В качестве гармонической основы, втечение (sic! — *Л. К.*) всей токкаты у низких басов (у Малипьеро — у фагота и альтов) выдерживается квинта *c–g*. Токката повторяется три раза. Таким образом, она является ничем иным, как расширением и развитием тех традиционных трубных зовов, которыми в эпоху Возрождения троекратно привлекалось внимание зрителя к предстоящему спектаклю.

Далее анализировалась драматургия каждого из пяти актов и подводился общий итог:

> «Орфей» Монтеверди принадлежит к числу тех произведений, непосредственное общение с которыми гораздо ярче раскрывает их внутреннюю сущность, чем все попытки словесного истолкования. И в этом — его несомненная и непреходящая ценность.

Несмотря на все усилия, предпринятые Асафьевым и его единомышленниками, и на объективно сильный исполнительский состав, премьера, похоже, не оправдала возлагавшихся на нее ожиданий. В последнем, 52-м, номере «Жизни искусства» за 1928 год появилась коллективная публикация об «Орфее» и о недавнем концерте в Филармонии. Эта публикация начиналась в жанре искусствоведческой статьи, в которой подчеркивались выдающиеся художественные достоинства оперы Монтеверди и возможные способы ее современной музыкальной интерпретации, а завершалась суровой критикой первого исполнения «Орфея» в России:

> К сожалению, исполнение оперы Монтеверди не было ни художественно-актуальным, ни даже музейно-академическим. Исполнение было явно непроработанным и полным досадных случайностей. Приходится указать хотя бы на систематическое расхождение хора и солистов-певцов с оркестром, а также оркестровых групп между собой, на отсутствие оркестровой перспективы (случайность соотношения групп звучания), игнорирование надлежащей штриховки, как существенного элемента воссоздания стиля, на подмену смелого и гибкого ритма Монтеверди назойливой метрической схемой, на диспропорцию динамических градаций. Планировка купюр носила произвольный характер (достаточно упомянуть об отсутствии

> пролога, явно нарушающем стилистическую цельность оперы, или заключительной арии Орфея с Эхо. Все это — безусловно результат непродуманности общей концепции произведения.
> Наконец, самые партии певцов-солистов не были разучены достаточно тщательно под руководством дирижера, вследствие чего глубоко выразительная «музыкальная речь» Монтеверди превратилась в бесцветные вокализы[18].
> Естественно, что при таком исполнении не могло быть и речи о вскрытии заложенного в «Орфее» драматизма, о противопоставлении ярко-очерченных ситуаций, о выявлении динамического плана оперы. «Орфей» предстал в обескровленном виде, справедливо вызывая у аудитории ощущение тягостной однотонности, растянутости и просто скуки.
> Ленинградское объединение музыкальных критиков, учитывая заслуги Дранишникова, как одного из видных деятелей в нашей музыкальной жизни, тем более считает своим долгом отметить недопустимость подобного отношения руководителя-дирижера к делу постановки столь ответственных произведений, особенно в виду того, что искажение «Орфея» в данном случае дискредитирует саму идею музыкальных реконструкций вообще.
> В заключение объединение, приветствуя включение оперы Монтеверди в производственный план Филармонии, не может не пожелать повторной и достойной этого произведения демонстрации [14, *14*].

Показателен перечень именитых ученых и музыкантов, подписавшихся под этим текстом:

> Объединение музыкальных критиков при Комитете современной музыки Государственного Института Истории Искусств: Б. Асафьев (Игорь Глебов), В. Богданов-Березовский, А. Будяковский, Ю. Вайнкопф, Н. Волжина, П. Вульфиус, С. Гинзбург, С. Грес, Р. Грубер, М. Друскин, А. Крюгер, Н. Малков, В. Музалевский, И. Соллертинский.

Вряд ли будет слишком смелым предположить, что инициатором появления такого вердикта мог быть Асафьев, который должен был чувствовать себя оскорбленным и обманутым в лучших ожиданиях после всех усилий, которые он предпринял для того, чтобы эта премьера состоялась. Однако то, что его критику поддержали и другие авторитетные коллеги, говорит как о большом интересе к премьере «Орфея», так и пережитом всеми разочаровании.

Повторное исполнение оперы Монтеверди в Ленинградской филармонии ни в наступившем 1929 году, ни в последующие годы не состоялось. Новая, зато более мощная, волна общественного интереса к творчеству

[18] Ср. с высказыванием М. А. Кузмина из сборника «Условности. Статьи об искусстве» (1908—1921) об авторах ранних флорентийских музыкальных драм: «Они создали чтение нараспев, речитатив в сопровождении оркестра, изредка прерываемое полуцерковными хорами, медленными танцами, «симфониями» и звукоподражательными инструментальными номерами. Только Монтеверди удалось это бесконечное, бесформенно-унылое псалмодирование сгруппировать во что-то похожее на кусочки мелодии и музыкальных фраз» [10, *522*].

великого итальянского мастера поднялась в нашей стране лишь во второй половине XX века в связи с 400-летним юбилеем Монтеверди и наступлением культурной «оттепели», сделавшей возможным осуществление многих прорывных проектов. В частности, в 1967 году в Ленинграде по инициативе композитора Бориса Ивановича Тищенко состоялась российская премьера «Коронации Поппеи» Монтеверди: одно концертное исполнение было дано в консерватории, второе — в Эрмитажном театре. В 1988 году «Коронация Поппеи» была поставлена Борисом Александовичем Покровским в Москве, в Камерном музыкальном театре (этот красочный спектакль держится в репертуаре до сих пор).

«Орфею» же повезло значительно меньше. Лишь в 2009 году опера была поставлена Георгием Исаакяном на сцене Пермского театра оперы и балета (к сожалению, с сокращениями и изменениями). До столичных театров «Орфей» пока не добрался, хотя на мировом уровне давно перестал восприниматься как музейный раритет, ключи к пониманию которого безвозвратно утеряны.

Несмотря на очевидный неуспех ленинградской премьеры «Орфея» 1928 года, тот опыт сохраняет важное историческое значение как своеобразная веха, от которой мы отсчитываем историю восприятия и исполнения музыки Монтеверди в нашей стране.

Использованная литература

1. *Акимова С.* Воспоминания певицы. Л.: Музыка, 1987. 96 с.
2. *Асафьев Б. В.* (*Игорь Глебов*). Критические статьи, очерки и рецензии: Из наследия конца десятых — начала тридцатых годов / [предисл. М. С. Друскина; сост. и авт. коммент. И. В. Белецкий]. М.; Л.: Музыка [Ленингр. отд-ние], 1967. 300 с.
3. *Барсова И. А.* Контуры столетия. Из истории русской музыки XX века. СПб.: Композитор, 2007. 258 с.
4. *Богомолов Н., Малмстад Дж.* Михаил Кузмин. М.: Молодая Гвардия, 2013. 395 с. (Серия ЖЗЛ).
5. Весь Ленинград и Ленинградская область: адресная и справочная книга на 1926 [–1933] год. Ч. 1. Весь Ленинград. Л.: Орготдел Ленингр. Обл. исполкома и Ленинградского Совета, 1926[–1933]. 1096 с.
6. *Дмитриев П. В.* «Академический» Кузмин: «Прогулки Гуля» на сцене Ленинградской академической капеллы; переводы для Ленинградской государственной академической филармонии // Ежеквартальник русской филологии и культуры. Vol. I (1995). №3. С. 146–164.
7. *Дмитриев П. В.* М. Кузмин: разыскания и комментарии. СПб: Реноме, 2016. 552 с.
8. *Гинзбург С.* Монтеверде и современность // Жизнь искусства. 1928. №49. С. 16.
9. Жизнь искусства. 11-й год издания. 1928.
10. *Кузмин М. А.* Проза и эссеистика. В трех томах. Том III: Эссеистика. Критика. Сост., подг. текстов и коммент. Е. Г. Домогацкой, Е. А. Певак. М.: Аграф, 2000. 642, 656, 768 с.

11. *Кузмин М. А.* Дневник 1934 года. Сост., подг. текста, вступ. ст., коммент. Г. А. Морева. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 1998. 416 с.
12. *Лаврук П. П., Хомяков И. М.* Родина не услышала… Достойная жизнь и нелепая смерть генерала Пядышева (часть 2). URL: http://mitra-books.com/109-article.html (дата обращения: 07.09.2017).
13. Мариинский театр. Официальный сайт. Раздел: История театра. Подраздел: Театр в годы войны: 70 документов из архивов. URL: https://www.mariinsky.ru/about/ww2/1942/ (дата обращения: 07.09.2017).
14. «Орфей» Монтеверди (Ленинградская филармония) [Коллективная рецензия] // Жизнь искусства. 1928. №52. С. 12–14.
15. *Порфирьева А. Л.* Письма Б. В. Асафьева А. В. Оссовскому // Новые документы по истории искусствознания: XX век. Вып. 1: 1920-е — 1930-е годы: Сб. статей по материалам Международной конференции 1 декабря 2014 г. / Российский институт истории искусств; ред.-сост. Ж. В. Князева. СПб.: Петрополис, 2017. С. 270–403.
16. *Пружанский А. М.* Отечественные певцы. 1750–1917: словарь. В 2 ч. М.: Советский композитор; Композитор, 1991–2000. 423, 394 с.
17. *Саккетти А. А.* История музыки всех времен и народов. Вып. 1. СПб.: Шиповник, 1913. 104 с.
18. *Сапонов М. А.* Либретто «Орфея» Монтеверди: опыт истолкования. Текст венецианского издания оперы К. Монтеверди «Орфей» (перевод на русский язык Михаила Сапонова) // Старинная музыка. 2010. №3. С. 20–36.
19. *Старк Э. А.* Старинный театр. 2-е дополненное изд. Пг.: Третья стража, 1922. 73 с.
20. Театр оперы и балета имени С. М. Кирова. Л.: Музыка, 1976. 240 с.
21. *Хмелева Н.* Райское виденье // Наше наследие (№66). 2003. http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/6609.php (дата обращения: 07.09.2017).
22. *Якимова Ж. В.* Античная пьеса на петербургской сцене конца XIX — начала XX века. Дисс. … канд. иск. На правах рукописи. СПб.: Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов, 2009. 195 с.
23. *Fenlon I.* Le primi rappresentazioni dell'Orfeo di Monteverdi / Atti del Convegno Internazionale «Quattro secoli di mito. L'Orfeo di Claudio Monteverdi nel quarto centenario» // Philomusica on-line. Vol 8 (2009). N° 2. P. 50–63. URL: http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/viewFile/738/769 (дата обращения: 07.09.2017).
24. *Fortune N.* Free adaptations of Orfeo // Claudio Monteverdi: Orfeo. Ed. J. Whenham. Cambridge: Cambridge UP, 1986. 216 p. (Cambridge Opera Handbooks).
25. *Waterhouse J. C. G.* Gian Francesco Malipiero (1883–1973). The Life, Times and Music of a Wayward Genius. Routledge, 2013. 454 p.